الـنظـرة الـمتجـددة للـثقـافـة

يتخذ الحديث عن الثقافة ومفرداتها طابعا خلافيا إلى اليوم فهناك من يتصور أن الثقافة قيم وتصورات جمالية وفنية جامدة لا يلحقها التبديل والتغيير، بينما الثقافة الحية هي المعبرة عن الحياة في تجددها الدائم...

نسوق هذه البديهية لاعتقادنا في أن عديد المفاهيم والتصورات التي طبعت الثقافة العربية عقودا طويلة لا بد أن تزول لأنها لم تعد وظيفية.

في زمن ما سمعنا بثقافة النكسة وحملنا الاستعمار القديم مسؤولية أوضاعنا الذاتية وتناسينا تناقضاتنا الجوهرية التي صنفت بدورها ووفق أوهام إيديولوجية إلى أساسية وثانوية. بينما المطلوب في ذلك الوقت رصد الأمراض الحقيقية التي تنخر المجتمعات العربية، خصوصا تلك التي تمس السياسة والمجتمع.

من بين الأوهام الرائجة النضال ضد الغزو الثقافي مع ما تعنيه هذه العبارة من نظرة عدائية للثقافات الأخرى وعدم الإيمان بالعلاقة مع الآخر، فتتداخل الأصوات وتحتد نبرة الانغلاق ونكتشف أن الغزو الثقافي الوافد الذي تتم الدعوة لرفضه هو الأفكار التحررية وقيم الحرية وحقوق الإنسان وكل ما يدعو إلى تغيير البنى الاجتماعية المهترئة.

مقابل ذلك، سعت عديد الأنظمة العربية إلى تبني مفاهيم تعبوية الغاية الأساسية منها مزيد التحكم في الأوضاع الداخلية وتوجيه الأنظار نحو عدو قائم أو محتمل، وكثيرا ما اصطبغ الإنتاج الثقافي على مختلف ضروبه بتلك التصورات وذلك ما أخل بحسن الأداء السياسي والثقافي على حد السواء.

وكثيرا ما كانت الجامعات العربية - التي من المفروض أن تكون معقلا للتوادد على العلم ومن أجله - بعيدة عن الحقائق الاجتماعية وغير قادرة على التأثير أو غائبة عن الحياة العامة باسم الأكاديمية تارة وباسم البحث العلمي تارة أخرى.

والحقيقة أن بعض الجامعات العربية حادت عن وظيفتها العلمية وتحول المدرسون داخلها إلى أبواق أيديولوجية على حساب العلم وأهله وهذا ما عمق الهوة الفاصلة بين مسار التقدم وحتمية إثرائه وبين التخلف وتأبيد أوضاعه.

ولم تسلم مجالات إبداعية عديدة من هذا التوظيف القاتل الذي أخل بالفن وشروطه وتم إنتاج مسرحيات باهتة تجارية بالأساس فتخال نفسك في ملهى ليلي لا علاقة له بخشبة المسرح وأهدافها ويستفحل الداء عندما يتم تصوير ذلك الإنتاج ويروج على نطاق واسع عبر التلفزيون.

وقد تحولت فضاءات الإنتاج إلى أمكنة للدعاية السياسية وعادة ما يكون ذلك مصحوبا بحد للحريات العامة وتفاقم أمر الممنوعات مما يولد انحسارا في نوعية الإنتاج الثقافي وتسطيحا للأفكار والقيم النبيلة.

لم تعد الثقافات الحية حبيسة أقبية التاريخ، بل إن النظرة المتجددة للثقافة والايمان بالآخر شرطان لابدّ منهما لكلّ ثقافة حيّة مستنيرة.

المســـــــار

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عــشّ الــعصفـور

محمد علي الهـاني

عصفور في بستان الفجر يغنّي
للفرح القادم من سنبلة الشمس
شراع عطور

*

والنّخل الباسق يجرح قوسا قزحياً
بالنّجم، يخضّب دفء العشّ
وشدو الشّحرور

***

هبّت ذات رماد ريح
نسفت عشاً
في عيني عاشقه وعد
يرحل من حرف الضّاد
إلى نبع النّور

*

رفع العصفور تراب الحلم وقبّله
والقمر الأسود يسقط من شفق الورد لظى
والجرح كتاب يقرأه وجع
يتنقّل كالحمّى بين سعير وسعير

*

غمس العصفور ملامحه
في الحرف الأول من دمه
فأنتفض النّخل،
تسلّق نبض اليخضور.
والحرف الثّاني يحمل قاتله طوعا
ويطوف به في المزحف مزهواً
آه ما أضيع ظلاً يتطاول في الدّيجور!

*

آه! ماذا سيقول السّيف لحامله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والحامل والمحمول بلا حول في المتحف؟
ماذا سيقول الورد لقاطفه
والشّوك رماح عبير ؟

الحرف الأول من دمنا
يتلظّـــى
والحرف الثاني من دمنا
يتشظّـــى
والبرزخ بينهما
يمتدّ من البحر إلى البحر،
وهل يعصم من عاصفة حبل حرير ؟

*

الحرف الأول من دمنا نار
والحرف الثاني من دمنا ثلج
والحرفان خراب
إن لم يشتركا في حمل العشّ إلى العصفور

*

كرة الثّلج هنالك تكبر،
والجمر سنابكه احترقت،
هل يشحذ هذا العطر مخالبه
ويعيد الفوران إلى التنّور؟

*

جرحك يفتح نافذة السّجّيل،
وعشب دمائك ينمو،
والصّحو يواعد أغنية،
هزّ إليك بجذع النّخلة
تطلع بين الحرفين شآبيب النّور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عزلـــة و.. جراحـــات

جـلال بابـاي

كلامٌ بعينيكِ،

لا يحتويه الكلامْ!

أحــــارُ...

أحاول أقرأ،

ما تكتبين على مقلتيك،

فأغرق في لجج الشّعر واللّحن والنور..

حتى امّحاء السّطور!

ويقذفني الموج،

خارج لعبة عينيك قسرا...

لتأخذني لعبة الوقت،

في رحلة البحث عن إبرة في الرّكامْ!

فأســألنــي

عن وقائع مــرّت علّـي،

وغابت أوان السبّاحة في الحدقات..

فهل أمطر الغيمُ؟

هل أخصب الزّرعُ؟

هل ألبن الضّــرعُ؟

هل روّضت شهرزاد الغــلامْ؟

* * * * *

وأســألُ ثانية،

عن عوالمَ لاحت،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصـــائـــــد

محمد لطفي البكــري

لحن الحنين

هل عندما نذكر الليل
في عبراتنا المترعات
على السّليقة
للهوى والأماني..
كأنّا ضللنا
أو تناثرتنا الصّبابة
في مقام الغواية والضّياع
أو كأنّنا قمنا
بخوض المديح
على قاب من وطن الجياع..
وأرض المجاعات القديمة
والتّداعي..
وإذن فلا شأن لي
في معرّتها
بفعل الصّراع..
وبعد أن أضرموا
نار التشفي جزافا
لكيما تظل بغداد
سفينة الصحراء
في غير ما عوج
ونهج العراقين
وقاربها المهيب بلا شراع..
وإنّ الذي
ربّما يجمع بيننا
في مضاربنا
خيال الخيام
وهمس الرّمال
ولحن الحنين عند (الجماع)..
صلاتي لمن عانقت
مهجة الروح
بين الدوالي
وتحت أسوار النّخيل
وحصن القلاع...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فـــي حوزة الـــرّاح

لنيل النّجاة البعيدة
ما بينه
وبين سيّده
مدن وعواصم
وأقاليم بينهما
وبعض المقامات مديدة
كليالي المواسم
وطويلة في عدادها
المسافات
وأكبر منها دروب المراسم
ولعلّ في طواسين الرّياح
وثورة البحر
ليس ثمة للجراح
خرائط من شأنها
أن تسترد ظلالها
ولون العمائم
والوغى
والعاديات

بعرضها المتناهي..
ودونها ما تراه
على شتى المذاهب
لتثابر في الزمان
ولربّما تذرف
طي تميمة دمعة
ولعلّها تلثم
في حوزة الرّاح
قبلة راهب..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ســـاحة العـــرش

كأنّه بين نومين
بعيدين..
في آخر الحلم
على مرمى
من قارعة الصّراط
أو أقلّ
من بضع فراسخ وقراط
أوان تهيأت له
في سريرته بشرى الحلول
كما لو كان سيرتاح..
بأرائك الدعة
وما كان ليعلم
أنّه يوم الفراق
لتوّه يمثل
عند مولاه بساحة العرش
حيث لا أرض
ولا حرث
ولا مال
ولا عزوة في مظاهرها
ولا بدن ترومه الأشواق
ليسادن في العتيّ
على ظهره قدر التراقي
وأنّى له
أن يرى قيد أنملة
وهو أصغر من ملّة القلم
وأصغر في الطّباق
أصغر من دبّة النّمل
ووخزة الألم
وخوف العناق..
قال : ويلي
إلى أين تأخذني الرياح
وما لي أراها
حزينة إبلي
وعطشى كما لو سافرت
في الغمام معي
على صهوة الروح
إلى أعلى وحافيا..
إلا من خشية العظم
فحسرة والله على شيمي
وعن متاع أراه
ما عاد لي
في بني سلم..
ولي الله يغفر لي
ما تقدم من ذنوب
وما تأخّر عنده
فهو العليم بساكن العلم..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصيدتان...

فاضل عزيز فرمان

الفارس

أرخى عنان جواداه الشعري..
في أقصى الشعاب
ومضى...
... تسرّح شعره الانواء..
.. منفردا..
ليسقي وردة الأحلام
من ماء السرابْ
قالوا انه المجنون
أو.. قد مسّه مسّ
وإذ نهدت بنفسجة
تهيم بطلّها
من كفه
هاموا بما أبلى
ولكنّ الفتى لم يلتفت
لكنّه
لكز الجواد الفرد.. ثانية..
ومثل البرق
أطلق في العيون الضوء
في عجل..
وغابْ

(1)

قميص.. شفيف..
وثمة طيران..
في دعة
يشربان طيوب الربيع الجديدة
....
حريق.. أليف
وقلب.. رهيف
وفي دعة
يكتبان القصيده
....

(2)

نداء على شفة الارجوان..

وجوع..

على الشفة الصابره

....

ولكنّها

على الشفة الصابره

....

ولكنّها

فسحة من خجل

تباعد

بين..

الهوى..

.... و ....

.... القبل ....

راح ينسج

أو

ينشج.. اللحن..

أغنية

ملء أنغامها

خطرات الأنين..

كنت.. أصغي له

كنت.. أتبعه..

كنت..

لكنّه

غاب في فجأة

فبقيت

وحيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(3)

مثل ناي حزين..

قـصـيـدتـــــــان...

ساميــة عمــار بوعتـور

ايقـــــــاع الفـــرح

تفتّح الورد هذا اليوم ألوانا ... وانساب حفلك مثل العطر نشوانَا

كالحلم ساد الصفّا فيه ولاح الهوى ... من لمح طرفيكما الأرجاء سكرانَا

يا موكبا سرتما فيه على ايقا ... ع ذبذبات الهوى عشقا وتحنانَا

غنت له مهج كالطّير صادحة ... فأسكرت طربا أهلا وخلاّنَا

وأبرق السّعد ناجى الكون أغنية ... يدعو السّعود الى نجواك جذلانَا

والحب أضفى على الوجدان بهجته ... وفي ضفاف منــــانـــــا حطّ فرحانَا

واختال طيف المنى والبشر هدهدنا ... والشمس شعّت سنا في الكون هنّانَا

فهل أسوّغ نفسي فرحة وروى ... ويطمئن فؤادي.. بات حيرانَا

واحترت ماذا عسى أهديك يا قرة ... للعين، عقدا من الألماس مزدانا

أم درة صغتها من عطر أنفاسي ... فاضت بها كبدي شعرا وأوزانَا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أرضعتهـــا مـــن لبنـــي

هل كنت أرسم في الحياة قصائدي
كي أحترق ؟؟
وأنا التي أسرجتها فتلألأت
مثل الشفق
وأنا التي ضمّختها عطر دمي..
وأنا التي أوقدتها من ألمي..
وهي التي أودعتها من شجني..
وأنا التي أرضعتها من لبني..
إن ضـــاق صدري ضجرا
الفيـــت فيها سكنـــي
إن متّ يهفو ضوعها من كفني
ومتـــى طوتنا العاديـــات
قلائـــدي لا تنـــفرط
فأنا التي طوعتها وعرائس ذات ألق
وأنا التي أمريتها من صدفات
الرّوح، من فيض دفق
فمن الذي ركب البحور
كما ركبت
وغاص لم يخش الغرق؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقــّع غنــاءك يــا غريــب

الهــادي عثمانــي

ها أنت تنهض يا غريب...
على مواجع عشقك انفجرت دمائي.
فآجهر بصوتك، أو بموتك عاشقا
كي يحتفي.. الأحباب بالليّل المدجّج
بالرّؤى..
"الليّل لي.."
والليّل يحملني.. إليّ
ويحمل الذكرى الملوّنة هناك،
ويحمل همسا تذوب الرّوح في أصدائه
ويظلّ مردّدا لحن الغناء.
إنّي على شفة القصيد حروفها
نغم توقعه المسافة من هناك إلى هنا،
في الشّوق لي بعض المرافىء،
في دروب الحبّ حين أؤمها
تسمر عنائي،
العاشقات جميعهن
عزفن لي لحن الصبابة من ربابة حسنهن
أعرنني.. من شعرهنّ جدائل
لأشدّ في درب الهوى حبل الرّجاء
وأعرت كلّ العاشقات كآبتي والحزن
لمّا يشتكي الشعر المدجّج بالمواجع
والبكاء
ونذرت للّيل جنون الشاّعر
ونذرت دمع العاشق الولهان
يحرق للحبيبة روحه ضوع البخور مع
العطور،
إذا عرجت مع القصيدة عاليا في الحبّ
أحتضن سمائي..
لي يا رفاق الدّرب،
لي وجعي القديم
يسلّ خنجره ويطعن في الحشا
كي يفتح بابا بدرب الرّيح
عاصفة تولول في السّماء
إنّي.. ضحيّة خلّب الأمل الكذوب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا أضاء ظلام ليل دامس العتبات في
العتمات
من ومض السّناء
هل أكتفي بالقول أنّي صادق والعشق
دربي
وهو أبعد من نشيدي، ومن مواعيد اللّقاء؟!
كيف لي،
يا أيّها الولع الموشح من عبير الأنثى رائحة
تدغدغ مهجتي
أن أستقيل من الهوى
ومن القصيدة في دمي
ومن النساء؟!
بل كيف لي إن يسألوني: ما الهوى؟
ألاأقول مهمها:
"درب آشتهائي"
الحبّ أعمق من عميق اليّم في لجج
البحار
والشّعر أصدق من شهيق الموت عند
الاحتضار
وأنا المسافر في دروبهما معا،
صوتي معي: موال أغنية النّوى الممتد
في صمت الخلاء...
الليل... هذا اللّيل أعرفه ويعرفني تماما
حين تومض شعلة الكلمات...
إنّي.. عاشق امرأة
هناك، تنام مثل الخمر
في أحضانها الدّفء
ومن عينيها يلهمني الجمال قصائدي
فأظلّ أرحل في مواسم كبريائي
لابدّ لي أن أشتهي أنثى
تلملم ما تناثر من شظايا الحلم في درب
الرحيل
فلي نبضان:
نبض الحب، علّم لوعة الأشواق من
عشقوا
ونبض الشعر يخفق بالغناء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصيدتـــــان

حاتم النقاطي

حكـايـــة قديمـــة

ـ 1 ـ

تلك الحكاية..

إني أحبك مذ حرب "آدم" قصور الجنان

فرحت أنصب مشانق عشقي بجانب خيمة

"قيس" وظل "كثير" وبردة "عمر"

اني اتوه بأزقة الخمر

أرتل الشعر أسبّ الذي لا يراني

وبين الحدائق التي تشبه لوني

أخاصر الورود التي تشم سواك

ـ 2 ـ

تلك الحكاية..

إني نحرت القبيلة استوطنت الموانى

أسرّح شباكي ليلا نهارا

أشم رائحة الشواء

أنصب الفخاخ للطير المهاجر أقتات من

دفئه

في الليالي...

لا شيء هناك غير عناق الفراغ وأصداء

صفير بحارة للتوّ عادوا

مبللين بملح وماء

تفوح من أثوابهم ريح الكروم

ـ 3 ـ

تلك الحياة...

إني هنا منذ الأزل

أطارد أوهامي وعناد العباد وبلايا السياسة

وصعاليك المدن

جنون جنوني يخرج

من بين كل ثقوبي

ومن قوارير عطوري التي تشممتها كلاب

الزقاق

فراحت ترقص حولي

اني كما كنت كلب الكلاب

أفر من كل كمين..

أتسور أسوارا لا تراها غير عيوني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إني الحياة التي لا تعرفون منها غير خيال
يطوف يجنّح في الفراغ

- 4 -

هذه الحقيقة..
أربعون مرت...
أسئلة تذيب العقول
الخرافات لغة القبيلة
والموت خبز الصباح وتمر المساء وأحلام
السواد
والصمت صمت
فلا الشعر غيّر طعم المدن
ولا لذّة الخمر استدعت عراء الطفولة
ورقص الشباب
أيها النّازحون من بطن الأفق
هذا النبي..
لولائم الأرض يدعو الحفاة
عراة يحج الجميع الى غيمه...

غيم خريف

الريح غادرت مخابئها سيّجت أعماق
عروس البحار
من أيّ المنافذ ستغادرنا هذه الروائح.
والريح الفائحة أنّى لها أن تداعب ضفائر
صغريات البنات؟..
تشدّ فيها مذاق العنب ريق طعم التّين
ذاك هو الخريف
هدّ قصر الرمل فرّق الصبيّة غيمه
استلقوا بمنازل القرمود على الشفاه أسئلة
وماء وغبار
ذاك هو الخريف
يستدعي أولى ألعابنا الرملية للحضور
يرسم العاشقة الأولى بأجنحة من ريش
يجنّح البرق بها تمحوها آخر القطرات
ذاك هو الخريف
كلّ عام يذكّر فينا الوقت
يطعمنا لون الشّيب ذوق البرق
سكرات الموت رائحة التراب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين (زمن الكتابة) و (زمن الرواية)(*)

عبد الرحمن مجيد الربيعي

لقد اعتدت ان لا أنساق وراء ما يصور من آراء بهذا الناقد أو ذاك واعتبرها آراء تخصه وحده ووليدة بحثه ومعاينته وغالبا مصلحته، وربما يكون محقا فيها أو لا، وبذا أخضع ما أقرأه وما أعايشه من حركة أدبية عربية أنا طرف فيها لاحكامي الخاصة ما دمت أنتج وأنشر ولا أخبىء آرائي بل كنت وما زلت من القلة الذين لا يتوانون عن فضح المستور دون أن أخضع نفسي لحسابات الربح والخسارة، وهذا ينسحب حتى على السياسة وليس على الأدب فقط (لي دليل في كتاباتي «من ذاكرة تلك الأيام»، جوانب من سيرة أدبية).

لم أسمح يوما لأي مؤثّر يتسلل اليّ من خارج النص المقرؤ فيحرف وجهة نظري ويشوه آرائي وقناعاتي. وعندما أذكر كلمة (الناقد) فأنا أعني جميع من مارسوا الكتابة النقدية، من المشرق الى المغرب (عربيا) ومن الشرق الى الغرب(عالميا)، وهنا نتساءل : من هو (الناقد) الذي نطمئن لما يقول؟ وأجيب : انه (غائب). وجل المتواجدين لم يستطيعوا أن يكتشفوا بل يدورون وفي أفواههم لا يمضغون الا أحكاما لا تتجدد، ولذا نعوّل على القادمين الجدد الذين لم تلوثهم أمراض الحركات السياسية العربية التي لا تبرز الا من هم في صفوفها أو من هم قريبون منها، وهات يا مديح. وكم من آثام نقدية ارتكبت باسم هذه السياسة؟ وكم من نكرة دفع به الى المواجهة وهو صفر لا قيمة له ؟

ان الابداع قرين الجمال والصدق والنبل والشجاعة والموقف الحر .

وأجمل ما في هذا الابداع التعدد والاختلاف، ونحن ننحني إجلالاً للكتابة المتفوقة حتى ولو كانت تتقاطع مع ما نؤمن به ما دامت تتوفر على الاجادة والاتقان والجدية وتشكل اثراء للجنس الأدبي الذي تنتمي اليه.

ولست ضد أن يأخذ الحماس ناقدا لكاتب ما ابعد حدود الحماس، ذات يوم كتب ناقد مخضرم عن كاتب وعنوان مقاله (فلان وحده) - أي لا قبله ولا بعده وليس هناك غيره من يكتب - هل هذا كلام ناقد أو حماس غبيّ أعمى، وهل سيصدق الكاتب قوله؟ ولعل هذا يذكرني باعلان يقدمه التليفزيون التونسي عن نوع من (الآيس كريم) اسمه (ثالجة) ويقول الاعلان (وحدك يا ثالجة)، فهل هناك فرق بين حكم ذلك الناقد الذي ذهب الى رحاب الله؟ وبين الاعلان عن (ثالجة). فكلاهما وحده؟!

من حق الناقد أن يتحمس لكاتب وأن يؤمن به ويبشر به، ويقلب الدنيا من أجله رغم أن كل هذا الجهد سيتبدد ويذهب ربما على يد ناقد آخر، فليست هناك قراءة واحدة لأي عمل أدبي لكن النقد ليس (الترويج)، والناقد ليس (مدير شركة اعلانات) بل هو (ضمير أدبي)، وقد مرّ بنا عدد من هؤلاء (المبشرين) الذين لا يكفّون عن التسبيح

بحمد أسماء معينة فكأن الأدب العربي لم ينجب غيرها، ولم ينتبه هؤلاء (المروجون) أنهم (غالبا) ما يوهمون الكاتب المعني ويفسدونه ويجعلونه يخطيء بحق نفسه. وتعلو نرجسيته الى أعلى حدودها، دون أن نتنبه الى انه مجرد بضاعة هجينة لن تصمد ولن تعمّر ولا تستحق كل هذا الانحياز الأبله الأعمى من نقاد ـ لأصفهم بهذه الصفة ـ لا يقع نظرهم، أولا يريدون أن يروا أو أن ينطقوا بأسماء غير التي تحولت الى قطاعهم الخاص ـ وفق التعبير التجاري.

هذه حكاية ستمتدّ اذا ما واصلناها، لذا سأتركها عند هذا الحد لأعود الى المحور الذي اخترته موضوعا لحديثي وهو أننا اليوم في (زمن الرواية) ولأتماهى معه الى حد ما، ولكن جوابي سيكون أننا وبرغم كل هذا الاحتفاء بالرواية العربية ـ الموضوع الذي أجده قريبا اليّ ـ وهو احتفاء هي جديرة به نظرا لما حققته من انجازات على غاية من الأهمية رغم ان عمرها الزمني لم يتجاوز القرن بعد. ورغم أنها فنّ غربيّ أصلا بمعزل عن كل الأبحاث التي استهلكت جهود سنوات عند الكثير من باحثينا للبحث عن أصل لها في أدبنا.

أقول ـ ورغم انني من أهل الرواية وان كنت «أخونها» مع قصائد نثر بدأت كتابتها بتزامن مع أولى نصوصي السردية في القصة القصيرة ـ ان زمننا هذا ليس (زمن الرواية) فقط بل و (زمن الشعر) أيضا، وهو كذلك (زمن النقد)، و (زمن النصوص المفتوحة) ولا ننسى انه (زمن القصة القصيرة)، ولنذهب الى مدى أبعد ولنقل انه (زمن الكتابة) بشكل عام.

ان يقيني هنا متأت من أنه ليس بامكان أي جنس أدبي أن يستأثر ويتفرّد ويصبح الوحيد في زمنه، وان كان هذا صحيحا، فلماذا لا يكف محمود درويش مثلا عن كتابة الشعر، أو لنعيد صياغة السؤال بشكل آخر : لماذا حقق ديوانه الأخير «لا تعتذر عما فعلت» أعلى رقم في المبيعات بمعرض بيروت للكتاب، ولماذا حقق ديوان أدونيس «أول الجسر وأخر البحر» الجديد الرقم الذي يلي ديوان درويش في عدد النسخ المباعة منه ؟

صحيح ان اسمي درويش وأدونيس هما من أكبر الأسماء الشعرية المتبقية. وأن أرقام المباع من الدواوين الأخرى لأسماء ليس لها حضور ونفوذ هذين الاسمين على القارىء والدارس أقل بكثير.

لكن ماذا عن الرواية، هل كلّ ما نشر من روايات لاقى الرواج نفسه؟ واهتم به النقاد والدارسون؟

والجواب سيكون أن ما تناله رواية لكاتبة أو كاتب معين قد لا تناله أعمال روائي آخر. ومن المؤكد جدا أن بعض الأسماء قد تحولت الى مايشبه «الماركة التجارية» التي يطمئن لها (المستهلك ـ القارىء)، ويذهل لاقتناء هذه الأعمال لأنها تحمل الاسم الذي رسخ في ذاكرته وعرفه، ولم تعد لديه الرغبة ولا حتى المزاج وسط هذا الاكتظاظ في الأسماء للبحث واكتشاف أسماء جديدة انضافت وأضافت، وليس هناك من (دليل) يرشده للجديد الذي يستحق القراءة،

أضرب لكم مثالا هنا يتعلق بالكاتبة الجزائرية الصديقة أحلام مستغانمي فعند وصول نسخ من روايتها الأخيرة «عابر سرير» لاحدى مكتبات تونس العاصمة، التقيت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بفتاة تكتب القصة وأخبرتني انها تركت دراستها الجامعية لذلك اليوم وركبت القطار من مدينة سوسة على بعد 170 كيلومترا حيت تقيم متوجهة الى العاصمة للحصول على نسختها من «عابر سرير» إذ تخشى نفاد ما وصل منها.

أعيدوا حساب تفاصيل هذه الواقعة من أجرة قطار ذهابا وإيابا الى وجبة طعام الى حوالي الست ساعات من الوقت في رحلة الذهاب والاياب.

أعتقد أننا هنا أمام حالة نادرة من الانبهار بكاتب ولسنا هنا في مجال تقييم الرواية نقديا، فهذا أمر لم ينتبه اليه أحد بعد، وكل الذين اشتروها لكي يقرؤوها، لا لينقدوها وهم مأخوذون بسحر الاسم - ذات يوم كان هذا يحصل لحنّا مينه ولكن اللعبة انتهت - كما يقال - مع التحفظ على المقارنات فهذا ليس وقتها.

نحن نعلم ان في الجزائر أسماء أدبية كبيرة أخرى، عمرها الأدبي أكبر من عمر أحلام مستغانمي، لنذكر على سبيل المثال الطاهر وطار، واسيني الأعرج، مرزاق بقطاش، رشيد بوجدرة، أمين الزاوي والراحل عبد الحميد بن هدوقه وأسماء أخرى، ولكن لماذا تتصدر روايات هذه الكاتبة قائمة أعلى المبيعات ؟!

يبدو أنني أثرت أكثر من سؤال، وربما انحرفت بمحور الموضوع عن مساره، ولكنني أعتقد مع اعترافي بما فعلت واقترفت فانني بشكل وآخر لم أذهب بعيدا بل بقيت في حدود هذا المحور.

لماذا لا نتساءل هنا بشكل بسيط : هل ان هناك تداخلا بين الأجناس الأدبية؟ وبهذا نقرّ ما جاء في المحور (ونحن نرى لغة الشعر تغزو الكتابات الروائية الحديثة) عندما يرتسم الجواب بأن هناك (تداخلا) فعلا.

نعم، ان هذا هو ما حصل مع نسبة كبيرة من الروايات العربية بما فيها روايات أحلام مستغانمي نفسها بدءا من روايتها الأولى «ذاكرة الجسد» التي تنضح شعرا، ولا ننسى هنا أن كاتبتها جاءت الرواية من الشعر (لها قبلها ديوانان منشوران).

ونجد (لغة الشعر تغزو) روايات معظم الكتاب في سوريا ولبنان والعراق، وعندما نبحث عن الأمثلة سنجد أن النسبة الكبيرة من هؤلاء الكتاب تألقوا شعرا في سردهم فنذكر مثلا غادة السمان، حيدر حيدر، هاني الراهب، ياسين رفاعية، وليد إخلاصي، حسن داود، الياس خوري، هدى بركات، حليم بركات، سهيل ادريس، توفيق يوسف عواد والأخيرين من الرواد المؤسسين. ولا ننسى عبد السلام العجيلي وكوليت خوري وآخرين.

عند العراقيين «يخفّ» حضور الشعر في سرد النسبة الأكبر من الكتّاب، ومع هذا نتوقف عند تجارب أحمد خلف وسليم مطر وعبد الستار ناصر ومحمّد خضير وكاتب هذه السطور الذي تشكل اللغة الشعرية هاجسا له (ولي اكثر من شهادة تتعمق في توضيح علاقتي باللغة) وهو ما اتفق عليه كل الذين درسوا نصوصي السردية في القصة القصيرة والرواية.

وهنا أتوقف عند مثال واضح جدا حتى لا يبدو قولي وكأنه قول على عواهنه، والمثال هو أن الصديق الشاعر عبد القادر الجنابي الذي عرف بحماسه وعنايته الدقيقة بجيل الستينات العراقي وتجربة قصيدة النثر التي

رسّخها بعض أبناء هذا الجيل بشكل خاص. ووصل حماسه حدّ اصدار كتاب عنها هي أهم مرجع لحد الآن وعنوانه «انفرادات الشعر العراقي»، وقد اكتشفت انه أخذ مقاطع من قصتي «السيف والسفينة» المنشورة في مجموعتي البكر الي تحمل الاسم نفسه وثبّتها في كتابه كقصائد نثر.

وما دمت في حدود الشهادة الخاصة أذكر دراسة للصديق الناقد د. حاتم الصكر حول لغتي الروائية ذكر فيها أن السرد لديّ فيه شعرية عالية «نجدها حتى في كثير من الشعر - كان قوله بهذا المعنى اذ أن المرجع غير متوفر لديّ» عند كتابتي هذه الشهادة.

وفي مثالي الجنابي والصكر تأكيد لما ورد في نص المحور الذي أتحدث فيه وهو (حتى يمكن اقتطاع بعض الصفحات الروائية على أنها نصوص شعرية)، ولكنها تظل نصوصا شعرية تسرد وتحكي في المحصلة الأخيرة وموظفة لغاية سردية وليست شعرية بحتة.

وهنا أستطيع القول أن اللغة احساس وأنها موسيقى كذلك، ولذا تتعدد أساليب المبدعين الكبار ولا يستنسخ أحدهم الآخر. ان كل واحد منهم يبحث عن قراءته ليكون كل نص سمفونية، نعم سمفونية لا تتكرر رغم أن المنبع واحد - الحياة.

وأقول هنا أنني عندما أقرأ رواية أحس وكأنني أصغي لمن يعزفها لي، حتى نصوصي فانني ومنذ أن أمسك بالقلم ينتابني احساس من يعزف لا من يكتب، ومرات يحاول بعض الأصدقاء أن يأخذوا رأيي مثلا بصيغيتين بجملة واحدة وأيهما الأجمل في رأيي، يكون جوابي للسائل: لا أستطيع أن أكون مكانك، وهذه الجملة ضمن بناء لغوي أنت من شيّده. وكل الذي أقوله أن تعيد قراءة الجملة بالصيغتين وانصت اليها جيدا وآنذاك ستصل الى الجواب. وأضيف له مذكرا: لا تنس بأن اللغة موسيقى.

ان اللغة الشعرية في الرواية لابدّ منها. هذه قناعتي المبكرة حتى في قصصي القصيرة. ولكن دون أن أسلم قيادي لهذه اللغة فتأخذني بدلا من أن آخذها وأوظفها. هناك الكثير من الروائيين الذين صادرتهم اللغة الشعرية وانقادوا اليها وغرقوا فيها، وبالتالي حادت متونهم السردية عن مساراتها الحكائية. ولكن هناك من نجحوا الى حد كبير في تحقيق التوازن ما بين السردي والشعري في رواياتهم.

صحيح ان الروائي لا ينطلق من اشتراطات مسبقة. لأن عملية الكتابة شبيهة بالغوص في معلوم مجهول ولابد أن تتوج باكتشاف بعد أن نوغل في أبعاد وأقاص لم نطرقها أو نتوقعها، ولكننا نجد أنفسنا فيها، وبهذا نحقق أجمل ما في الكتابة وأعني به لذّتها، ممارسة وانجازا، ان أن كل كاتب هو بشكل وآخر تجربة فكرية وحياتية ولغوية وجمالية فيها من الماضي الإرث الكبير ومن الحاضر كذاك ومن استشراف للمستقبل المتجول في المخيلة كالسؤال الحائر، ما دام الحاضر اصطلاء مرارته تنزّ من العيون مثل بركة مياه بركة آسنة. هنا أتذكر بورخس المذهل واستحضر قولا له اذ أن هذا القول يحمل الدليل على أن الكتابة كون ندخله. ونجد الكلمات ترتسم أمامنا فكأنها تكتب نفسها وتسابقنا في هذا ولسنا نحن من يكتبها، وبالتالي لا مجال لأن نضع أي حدّ أو ننتبه الى أي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اشارة، أو ننسلّ أمام أي محظور، وعندما يكتمل النص تكون علاقتنا به قد انتهت. وعندما نعود اليه بعد أن نبعده عنا لبعض الوقت فاننا نبدأ بقراءته، وأحيانا تأخذنا الدهشة ونسائل: ان كنا نحن من كتب هذا الذي نقرأه أم أن هناك من كتبه نيابة عنا؟ والفرق انه أمسك بيدنا وحركها لنكتب ما يريده، ربما من هنا كان القدماء يتحدثون عن (شيطان الشعر)، واليوم من الممكن أن نتحدث عن شيطان أشمل هو (شيطان الكتابة).

أقول انني قرأت رأي بورخس واستوقفني، وجعلني أتأمل فعل الكتابة، وحدود الأجناس، وما يحصل من تداخل بينها، وما بدأ يظهر من أجناس مستجدّة، النص المفتوح مثلا: أو (الكتابة) فقط.

يقول بورخس: (أنا لا أفرق بين شعري ونثري غير أن الآخرين يفعلون).

تأملوا هذا القول، فهو برهان على أن الكاتب في لحظة الكتابة يكتب فقط، ومن ثم يأتي المتلقي أو الدارس ليقوم بتجنيس هذا العمل وتصنيفه في خانة ابداع معين، وأحيانا يلتبس الأمر بحيث يظل النص عصيا جامحا غير قابل للترويض، ويمارس بعض الكتاب مكرهم الخاص عندما يكتفون بكتابة اسم الكتاب واسمهم فقط دون أن يضعوا كلمة تشير الى جنسه الأدبي.

ويبدو لي أن زمن الكتابة الروائية - وهي موضوع شهادتنا - الذي له من العمر حوالي التسعين عاما، اذا اعتبرنا «زينب» هيكل شهادة الميلاد، سنجد أن حركة هذه السنوات كانت تزيد من نفوذ الرواية وقوة حضورها وتكسبها قراء جادّين.

ذات يوم كان القصاصون الأوائل يترددون عند نشر أي نص يكتبونه لأن الذائقة السائدة كانت تعتبره أدنى من الشعر، ويتعاملون معه باستخفاف.

وربما كان سر نشر هيكل لزينب باسم مستعار للمرة الأولى مرده هذه الخشية من السائد رغم انه كان مؤمنا بما يفعل. ولكنه ربما أرجأ المواجهة، ولأنه لم يكن قصاصا فقط لا شاغل له خارج القصة، وسيعاني محمود تيمور الرائد المرسّخ للسرد القصصي كثيرا، لكنه يواصل معركته على طريقته بأن يكتب المزيد من القصص والروايات ليحوز على الاعتراف ويذعن لكتابته من كان يستخفّ بها.

بعد أن نثرت مجموعة أفكار هي ثمار تجربة مختبرية من داخل الكتابة وليس من خارجها سأحاول أن أجمع ما تناثر وألملم بعض الخيوط فأقول ملخصا:

رغم أننا في (في زمن الكتابة) - بالمعنى الأشمل - وأن الذائقة العربية ما زالت شعرية، ولكنها ذائقة انصات لا ذائقة قراءة الا في حالات نادرة.

قد يأتي سماع درويش وقبله نزار قباني أو أدونيس والجواهري مع عدد الذين يقتنون دواوينهم - ربما كان نزار قباني الاستثناء الأوضح.

لكن الرواية بدأت تحوز على ثقة المتلقّين، من قبل كانت الرواية المترجمة ولأسماء معينة. لكن الرواية العربية مثار اهتمام أيضا، وقراؤها يتكاثرون، وكتّابها كذلك حتى أصبحت كتابة الرواية حلم الكثيرين، استسهل البعض الأمر - وفق قاعدة النشر على الحساب الخاص - فرأينا ما يصل الى حدّ (التخمة). تقوأ العنوان واسم

المؤلف فتحار لأنك غير مزوّد مسبقا بمعرفة ما للاسم، وان كان عمله يستأهل أن تمنحه من الوقت الذي يطاردك عدة ساعات فتتردّد وتعيد الكتاب الى مكانه في الرفّ وتبحث عيناك عن غيره.

ان (اغراء) لقب روائي قويّ جدا لذا يطمح الكثيرون أن يجربوا حظهم ويرموا للقراء برواية، وهنا قد أناقض نفسي الى حد ما عندما أقول أن (اغراء) لقب شاعر المستحوذ على الساحة الأدبية عقودا خفّ تأثيره الآن، حتى (الناقد) الذي كان سلطة) اهتزت سلطته أمام سلطة النص الروائي الذي أصبح تابعا له لا موجها.

رغم أن هذا الناقد ـ وهنا أعني نماذج معيّنة أعرفها وأراها ـ قد يكون نقده بالنوايا المسبقة والانحياز الشللي، أو من بقايا الارتباط السياسي المتآكل الذي لم يبق له الا أنفاس الاحتضار الأخيرة.

ان هذا (الناقد) الهمام قد يقلب لك المائدة، ويسوّق للرداءة الروائية، ويجعل من أسماء محددة ظواهر اعلامية تزجّ بها هنا استشهاداتك دون أن تدري، ويفعل ذلك آخرون حتى دون أن يقرأوا لهذا الروائي (الميمون). هذا يحصل (التخريب)، و (الارباك) والانحراف بالقارىء الوجهة الخطأ، وقد (يكفر) بالرواية العربية كلها.

مرة رفضت رواية مخطوطة أحيلت لي كخبير في أواسط السبعينات خلوا من اسم مؤلفها، فقد وجدتها مكتوبة بلغة أكثر بساطة من لغة الصحافة اليومية ودعك من الأخطاء الاملائية والنحوية التي ينتبه لها حتى طالب الابتدائية بحيث أصبح حرف الجر (يرفع).

ثم طبعت الرواية في مكان آخر فاذا كل مساوئها حسنات، ولغتها العادية الضعيفة أصبحت امتيازا والأخطاء، تحطيما لأضلاع اللغة ورأسها.

ان وقتنا (سيف) فعلا كما قال أجدادنا وإن لم نقطعه قطع أعناقنا وبعثرنا أشلاء فكيف يمكن في هذا الزمن القصير الذي يسمى أعمارنا أن نصلح ونرمم بل ونبني؟

مع هذا كله، هناك من ينتبه وينصف، ولا يمارس الخديعة مع القراء، هناك نقاد بضمائر حيّة.

ان رواية اليوم هي غير رواية الأمس، لأن تلك كتبت بمواصفات وهذه كتبت بمواصفات أخرى. حتى الحياة اختلف ايقاعها ودخلت فيها تحولات متسارعة.

والكاتب سيصاب بالشيخوخة الروائية حتى وان كان شابا يافعا ان لم يكن منغمسا في الحاضر معنيا به.

وأعتقد أن (ثورة) الرواية العربية بدأت من أوائل السبعينات من القرن الماضي ولهذه (الثورة) المقترنة بالصورة أسبابها السياسية والاقتصادية والمعرفية وازدهار الترجمة ومحاولة متابعة كلّ ما يجدّ في الكتابة الروائية العربية.

وبدأ التراكم االعددي، وظهرت الاتجاهات والاجتهادات، وربما كان دور مصر ولبنان وسوريا رائدا أكثر من البلدان العربية الأخرى في تلك السنوات ثم دخل العراق والمغرب وتونس وفلسطين وبدا (السودان) استثناء بروائي ما زال له حضوره خاصة بعد أن نشر روايته «موسم الهجرة إلى الشمال» وأعني به الطيب صالح.

نحن إذن أمام وفرة روائية عربية، ولكنها وفرة لم تفرز، ولا أظن أن ذلك سيتم خلال فترة قصيرة.

ولكن المهم أن بعض الروايات تفلت من الأسر وتأخذ

مداها.

أمامنا تجارب من المغرب وتونس والعراق ومصر واليمن ولبنان والأردن وفلسطين وسوريا نستطيع أن نقول عنها بثقة كاملة أنها روايات تصنيف لمنجز الرواية الحديثة في العالم.

لكنني وفي خاتمة شهادتي هذه أتساءل: إن كنّا في (زمن الكتابة) - كما ذكرت - وبمعناها الأشمل لا معناها الذي يتحدد عند جنس أدبي: زمن الشعر، زمن الرواية، زمن قصيدة النثر مثلا فلماذا بدأت أسهم الرواية بالتصاعد؟

وفي كل عام نستطيع أن نؤشر عدة أعمال جديدة هي جديرة بأن يحمل أصحابها لقب روائي وهي الأخرى جديرة بصفة (رواية)؟

يحصل هذا لأن التجربة الشعرية الشابة دخلت متاهة التجريب، ولم تتضح أو تتبلور الأصوات الأساسية فيها، خاصة وأن البعض قد وجد في قصيدة النثر - رغم صعوبتها وخطورتها - مطيّة سهلة لينشر كتابا يسميه ديوانا، ويزج بنفسه من خلال هذا الديوان المنشور على النفقة الخاصة غالبا بين الشعراء مطالبا بحقه في حضور الملتقيات والإدلاء بآرائه في وسائل الاعلام. هنا نستثني مواهب شابة أصيلة على كامل جغرافيا اللغة العربية.

ان الرواية الحديثة سيتأكد حضورها أكثر لأنها الجنس الأدبي الأقدر على الاستيعاب، كما انها معدة هاضمة لكل الأجناس الأخرى تأخذ منها أحسن من عندها.

وأحب هنا أن أتوقف عند آراء للناقد الفرنسي بيار شارتيه من كتابه (مدخل الى نظريات الرواية) الذي نشرت ترجمته في المغرب وقام بها عبد الكبير الشرقاوي.

حيث يرى مثلا: (الرواية هي النوع الوحيد المفتقد للقواعد وذلك لأنه الوحيد الذي يعيش صيرورة دائمة ولا يزال غير مكتمل).

أي أن آفاق الرواية مفتوحة، ولم تنغلق أبوابها على شكل نهائي.

ويرى شارتييه أيضا: ان الرواية (لا تكتفي بالاقتراض بل تحوّر وتحرّف لحسابها الخاص).

وهنا وصفها بأنها (امبريالية بطبعها) موضحا أنها (تستعمر وتضم المناطق المجاورة).

أي أنها - كما ذكرت تأخذ من كل الأجناس الأدبية الأخرى - كالشعر، أو من الفنون الأخرى: العمارة، النحت، الرسم، السينما.

وفي رواياتنا العربية نجد الروايات الأساسية في مدونتها تشتغل كل واحدة على اختلافها وتميّزها. فما يكتبه الغيطاني في مصر غير ما كتبه صبري موسى أو ادوار الخراط أو الجيل الأفتى ميرال الطحاوي وعلاء الأسواني.

وكذا الأمر في تونس فروايات حسن بن عثمان غير روايات المصباحي، أو بوجاه أو محمد علي اليوسفي.

ويمكن أن نذكر أمثلة أخرى على هذا التعدد في بلدان عربية أخرى.

لكننا في المحصلة الأخيرة نجد أنفسنا أمام أسئلة أخرى مثل مستقبل الكتابة بشكلها الحالي (بين دفتي كتاب) فهي مهددة بما جاءت به الثورة المعلوماتية من حاسوب وأنترنيت وأقراص مدمجة. ولا أدرس ماذا غير هذا لأن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مداركي العلمية ليس لها مدى خيالي الكتابي الصاهل في حقوله الواسعة.

ربما سيكون لنا سؤال في ندوة أخرى : (أي مستقبل للكتابة؟) تتمحور حوله البحوث والآراء والنقاشات.

أما اليوم فنحن ووفقا لرؤيتي في (زمن الكتابة) وليس في زمن جنس معيّن منها رغم أن «امبريالية» الرواية آخذة في التمدّد والتوسع.

*** هذه الشهادة وافانا بها الأديب العراقي الكبير عبد الرحمان مجيد الربيعي، المقيم بتونس، وقد قدمها في ندوة الرواية العربية والألمانية التي انعقدت بصنعاء في شهر جانفي 2004.**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعرية الفضاء في «مخطوط تمبكتو»

أحمد الجوة

1ـ في حدّ الشعرية

يحسن التمييز بداية بين مصطلحين يقع الخلط بينهما في كثير من الدراسات ونعني بهما الإنشائية والشعرية. فالإنشائية متصوّر أرسطي صاغه الفيلسوف الإغريقي في القرن الرابع قبل الميلاد في كتاب «البويطيقا»، وجعل المحاكاة قاعدته. ولئن شكّل أرسطو متصوّر الإنشائية انطلاقا من الشعر التمثيلي وهو عماد الظاهرة المسرحية في بلاد الإغريق، فهو لم يعتبر الفعل الإنشائي مقصورا على هذا الشعر وإنّما عدّه فعلا يشمل الرسم والموسيقى والرقص لأنها تشترك في الأصل المولّد وتعتمد المحاكاة سبيلا لا محيد عنها.

وقد عرّف «ديكرو» و«تودروف» في «المعجم الموسوعي لعلوم اللسان» الإنشائية بقولهما: «تعني كلمة «إنشائية» مثلما وصلتنا عبر الموروث أولّ ما تعني كل نظرية داخلية للأدب. وأما معناها الثاني فينطبق على اختيار يفضّله كاتب من الكتّاب من بين الممكنات الأدبية ومن ذلك إنشائية «هوجو». وتحيل الكلمة ثالثا على السنن المعيارية التي أنشأتها مدرسة أدبية، أي على جملة القواعد العملية التي يغدو استخدامها إلزاميا»(1).

وأما مصطلح الشعرية فهو أشدّ تعلقا بالشعر التي يكوّنها وبحالات الروح التي يثيرها في القارىء أو السامع. فالشعريّ (Le Poétique) يحدّد جوهر الشعر ذاته حين يتحقق هذا الجوهر خارج الجنس الشعري تحديدا، في رواية من الروايات أو في عمل فلسفي من قبيل هكذا تكلم زردشت لنيتشه(2).

ويستعمل مصطلح الشعرية عند عدد من الدارسين معادلا للخصائص البنائية ولطرائق الأداء التي تنجز بها نصوص الشعر وتكتسب بسببها القيمة الفنية. وبهذا التصور تختلف الشعرية الكلاسيكية عن الشعرية الرومنطيقية، وتختلف الشعرية الرمزية عن شعرية الحداثة وما بعد الحداثة. وحين بدأ الرومنطيقيون دعوتهم إلى إزالة الحدود بين أجناس الأدب بدأت الفروق بين الأجناس تغيم وصارت الشعرية صفة للكلام الأدبي بصرف النظر عن جنسه فصار الحديث عن شعرية الرواية والأقصوصة والمسرحية واللقطة الإشهارية والقصيدة الومضة حديثا رائجا بين النقاد ودارسي الأدب.

الفضاء والتفضية Espace et spatialisation

الفضاء هو الامتداد أو الاتساع الذي يمكن لعدد مختلف من النقاط ان تلتقي فيه تزامنيا، وهو الإطار الذي توجد داخله الأجسام المادية والظواهر الفيزيائية(3). وتتصل بعض الفنون بالفضاء اتصالا شديدا ومن ذلك النحت والرسم والهندسة المعمارية. فهذه الفنون تهتم بالمساحة والأشكال والخطوط وتعتمد في الأداء المساحات الملأى والفارغة، وتوظّف الأطوال والأحجام

وهي توجه عين المشاهد من خلال التأطير (Le Cadrage) والتقسيم (La séparation) وتنويع الألوان والأشكال.

وليست القصيدة العربية في أصل نشأتها على صلة بالفضاء لأنّها عمل أساسه المشافهة والإلقاء. إن مقام الإنشاد الذي رافق الشعر العربي قديما وحديثا أيضا مقام كيّف الذائقة العربية وقصر التعامل مع القصيدة على هيأتها المسموعة. وليست عناية العلماء بالشعر بضبط الأوزان العروضية، وتحديد محاسن القافية وعيوبها سوى دليل على أن مقامات المشافهة والسماع هي المقامات الأساسية الجديرة بالتقديم.

ولئن ظهرت في التراث الشعري عند العرب أشكال تظهر التفافا إلى الفضاء المكاني. وذلك من قبيل المخمسات والمسمّطات والأشعار المكتوبة على شكل مربعات عند أحمد بن محمد البلوي القضاعي، وعلى شكل خاتم عند أبي الطيب صالح بن شريف الرّندي صاحب النونية المشهورة(4)، فإن ابن رشيق القيرواني لم يبد احتفاء واضحا بهذه التجربة في تشكيل القصيدة(5) بسبب انتصاره للمتقدمين من الشعراء.

غير أن خروج القصيدة العربية الحديثة على تقليد الأنموذج المتوارث قرونا عديدة : وانفتاح الشاعر العربي على تجارب الكتابة في الآداب الأجنبية، يسرا التحول من شعرية الصوت والسماع إلى شعرية الشكل والقراءة، فلم يعد الدال "اللّساني" دالاً أو حد في القصيدة، ولم تعد الأذن هي الحاسة الوحيدة التي يلتقط بها القارىء صورة النص وهيأته مشكلّة على فضاء الورقة. وإذا كانت تجربة الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة لم تنجز أمرا مهما فيما صار يعرف بالتشكيل البصريّ للقصيدة لأنّ السطر الشعري في قصائد ممثليها ظل مشابها للبيت، ولأن الدال اللساني فيها هو الموجه الأساسي للقراءة واستدعاء الأبعاد، فإنّ عددا من الشعراء مشرقا ومغربا دفع بالقصيدة العربية نحو آفاق من التشكيل.

ويمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر : أحمد بلبداوي، ،محمد بنيس وعبد اللّه راجع وبنسالم حميش في المغرب الأقصى، وأدونيس في ديوانه الأخير (الكتاب).

وإذا كان أدونيس قد أحيى طريقة في التدوين تعتمد المتن والحاشية، فأن الشعراء المغاربة عولوا من أجل تجسيم القصيدة وتشكيلها بصريا على الخطّ المغربي وتنويعاته، وعلى الكتابة المائلة والمتعرجة فصارت الكتابة فضاء صوريا بدل أن تظل مجرّد طباعة للأحرف(6) وصرنا نرى النصّ مثلّث الشكل أو دائريا ونراه يجسّم أيقون شجرة وأيقون قدم بشرية. وأيقون لافتة إشهارية وما إلى ذلك من تجسيم. وبدل أن يكون المدخل اللّساني للقصيدة مدخلا ضروريا وأساسيا يتطلّب التقديم، غدت الأشكال والخطوط والتصاوير وتنويع سمك الخط المطبوع أو المنسوخ من قبل الشاعر نفسه أو بيد خطاط أوكل اليه الشاعر تدوين النصّ، وسائل بصرية تشكلّ القصيدة وتمنحها هيئات مرئية، تقتضي من قارىء الشعر اعتبارها علامات غير لفظية حاضنة للعلامات اللسانية المنسوخة. مشاركة بدور فعال في إنتاج الدلالة. والمثال على هذا مقطع من «مسكن لدكنة الصباح» لمحمدّ بنيس. يقول فيه :

دلّوني

قبل

الموتِ

على

بيتي

السّبي(7)

فله

من دمي

شاء لـــــــه سبيُ

فالمقطع يؤلّف بين المنطوق والمرسوم أو المجسّم لصورة الصلّب أو الجلجلة، وهو يبني التوافق بين الفضاء النصيّ والفضاء الصوّري.

هكذا نرى كيف يتحولّ فضاء الورقة إلى مجال يتفاعل داخله الدال اللساني والدال الطباعيّ، وكيف يجسّم شكل الكتابة وهيأة المقطع الفكرة والحالة الشعورية لقائل الشعر. ولكن إلى أي مدى احتذى الشعراء التونسيون هذه التجربة في تشكيل الكلام الشعري تشكيلا صوريا أو أيقونيا؟(8)

لسنا ندعي القدرة على تفصيل القول في المسألة لأن الإجابة عن السؤال تقتضي الإحاطة بالمدونة الشعرية في تونس، وتقصي نصوصها كافة. غير أنّنا نفترض أن عيّنات «القصيدة البصرية» محدودة في هذه المدوّنة لأسباب ليس مجال البحث فيها الآن متيسرًا. ولهذا السبب تخيّرنا الاهتمام بديوان ينتمي صاحبه إلى «مدرسة القيروان» والى ما أوسمته جوزفينا فيقلزون «التيار الصوفي الكوني» داخل الشعر التونسي الحديث(9) وهذا تيار يجمع منصف الوهايبي ومحمد الغزّي وحسونة المصباحي وبشير قهواجي ومحمد رضا الكافي...

الفضاء المكانيّ في «مخطوط تمبكتو»

نعني بالفضاء المكانيّ تحولّ المكان المرجعي والحيزّ الجغرافي وأسماء الأمكنة أبعادا شعرية ومثيرات جمالية. ونعني بهذا المركّب النعتي أيضا أمرا قريبا مما عبرّ عنه غاستون باشلار بـ «جمالية المكان» يضيق أو يتّسع. ونروم قبل تحليل تفضية المكان في هذا الديوان الوقوف على العنوان.

المخطوط عمل أساسه تدوين اليد وهو صناعة الوراقين والناسخين في قديم الزمان قبل ظهور الطباعة. والمخطوط بحاجة إلى التحقيق والضبط وإكمال ما قد يكون في الخط من نقص وامحاء. غير أنّ ورود اللفظة في عنوان الديوان لا يؤكد انتسابه إلى زمان المخطوطات لأنه صار مطبوعا ومنشورا بين القراء.

وأما تمبكتو فهي في تعريف الشاعر بها «مدينة إسلامية شهيرة في جنوب مالي» وهي عند صاحب النص قناع القيروان (ص 9). ويتكرر ذكرها في مواضع كثيرة داخل «الكتاب الشعري» إما في عنوان القصيدة : «حلم في تمبكتو... كنز في ترشيش (ص 99) حاشية من مخطوط تمبكتو (ص 38) أو في غضون القصائد حين يذكر الشاعر شعراء تمبكتو (ص 43 - 74) وأصياف تمبكتو (ص 63).

ويشتقّ الشاعر من إسم المدينة النسبة ويتسمّى منتسبا إليها «يا تمبكتي». وعلى هذا الأساس يمكن تعديل

العنوان ليصير «مخطوط القيروان والقيرواني».

الكتاب الشعري واستعادة أمكنة البدايات

لئن قلمت التجربة الشعرية الرومنطيقية في أساسها على استعادة أزمنة البدايات فاستدعى الشعراء فيها الأساطير الإغريقية وعولّوا عليها في إشراع نصوصهم على أوساع زمانية ضاربة في القدم، وقامت تجربة «الشعراء التموزيين» على توظيف أساطير الموت والانبعاث في بلاد الرافدين استشرافا لمستقبل آت وتأميلا في خلاص قوميّ، فان «الكتاب الشعري» للمنصف الوهايبي ينحو مسلكا مغايرا إلى بناء التجربة الشعرية. فبالاضافة إلى «تامبكتو» قناع القيروان التي وسمت الديوان وانبثت في تضاعيفه، برزت فيه تسميات قديمة لمدن تونسية وصارت ناظما لعدد من القصائد يجمعها إسم المدينة التونسية الواحدة، أو على استقلال المدينة الواحدة بالقصيدة المطولة :

1 - مسكلياني (قرية حاجب العيون والاسم روماني) : 8 قصائد

2 - تكاباس (اسم قابس قبل الفتح العربي) قصيدة واحدة مطولة

3 - هيبوأكرا (أوهيبوقرة) : اسم بنزرت قبل الفتح العربي) 5 قصائد

4 - رُسبينا (اسم المنستير قبل الفتح العربي) 5 قصائد تميل الى القصر

5 - حضرموت (اسم سوسة قبل الفتح) قصيدة واحدة قصيرة نسبيا

6 - سيكا فنيريا (اسم مدينة الكاف القديم) قصيدة واحدة قصيرة

7 - أوتيكا (ميناء أقدم من قرطاج بثلاثة قرون قرب بنزرت)

8 - تطاوين قصيدة واحدة مطولة (الفواتح، المثاني - الخواتم)

9 - ترشيش (اسم قديم كان يطلق على تونس) قصيدة واحدة طويلة نسبيا عنوانها : «حلم في تمبكتو.. كنز في ترشيش، حلم في ترشيش.. كنز تمبكتو. وهي كما ذكر المؤلف صياغة شعرية لحكاية أوردها التنوخي في كتابه «الفرج بعد الشدّة».

قد يبدو استخدام الوهايبي لأسماء المدن التونسية قبل الفتح العربي نوعا من التحقيق التاريخي، أو استخداما شبيها بما يجده الناظر في كتب الرحالة من معلومات جغرافية. غير أنّ الكتاب الشعري الذي أخرجه الوهايبي سنة 1998 لا علاقة له بوصف البلدان أو بتقديم صورة الأرض والأقاليم. إن ذكر المدن التونسية بأسمائها القديمة في العهد الروماني وفي عهود أخرى ضاربة في قديم الزمان، يولّد في القارىء نوعا من الدّهشة مردّها إلى غرابة التسمية وإلى انتقال الخيال سريعا من حيّز معلوم الى فضاء مجهول يسعى القارىء إلى بناء صورة له. والتحول من المدينة القائمة إلى مدينة غائمة يسعى القارىء إلى التقاط معالمها، تحولّ يماثل التقاطه أبعاد المجاز والصورة والإيحاء في كل شعر يخلص للفنّ ويجانب التصريح. فأسماء المدن المذكورة في الديوان تنشىء ألوانا من الغموض المعجميّ قد لا تكون المفاتيح المثبتة في بداية القصائد كافية لإزالتها بما أن القارىء لا

http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتوصل إلى مطابقة ممكنة بين مدينة الحاضر ومدينة الزمان المنقضي، وبما أن خياله يتحرك بحثا عن صورة محتملة لكل مدينة مسمّاة تسمية غير مألوفة. وإذا تجاوزنا الاسم الواسم للمدينة عنوانا دالاّ عليها وبحثنا عن الملامح الشعرية المرسومة لها في جسد النصوص وعلى فضاء الورقة، أمكننا التمييز بين فضاءات شعرية عديدة على هذا النحو :

1ـ شعرية القرية الآسرة

تتجلّى هذه الشعرية في عدد من القصائد الأولى التي يؤلّف بينها عنوان «مسكلياني» (الاسم الروماني الذي كان يطلق على قرية حاجب العيون). ولئن استعادت هذه القصائد أوضاعا وأحوالا من أطوار الطفولة تخص الدراسة والمرح ومواسم الفلاحة، فهي تنأى عن نقل الأوضاع والأحوال نقلا مرجعيا تصير به القصيدة أشبه ما تكون بالتقرير والشاهد، وتسعى دوما إلى تحويل المرجعيّ شعريا حين تضفي عليه أجواء فيها إيحاء وتشكيل جمالي بلغة شفيفة :

ففي قصيدة «1955 ذات فجر» (ص 10) تستعاد صورة القرية الخيّرة المعطاء بمثل هذا الكلام الشعري : «هبة القمح الذي ينسج ذكرى الصيف»، ويصاغ سؤال له تعلّق بصميم الحياة والانسان : «هل مرّ قطار الفجر أم خيل الأمازيغ؟».

فإذا تنبه القارىء إلى ما في هذا السؤال من بحث عن زمان البدايات في عبارة قطار الفجر، وعن زمان الحرية من خلال خيل الأمازيغ الضاربة في كل أرض بكر، ووصل الدال اللساني بالدال الطباعيّ وأساسه تغليظ الحروف المطبوعة على الورق، أدرك طريقة الوهايبي في شعرية مسكلياني وفي ملامستها ملامسة شعرية : تمنحها ألقا بعد أن كانت مجرد قرية معزولة نائية.

وتقدم قصيدة «سلة ملآى بأقواس قزح» (ص 11) وجها شعريا آخر للقرية من خلال استعارة العنوان : وبواسطة المحاورة الأليفة بين المتحدث والأخت، وبين الريح والصوت المتكلم في القصيدة :

غير أني من نبيذ البارحة
لم يزل فيّ وريد هادر من شجن أو ربما بعض فرح!
وطريقي سالك، لكنّه يفضي إلى ذاكرة تعمرها الأشباح :
أختٌ في حرير الليل تصطاد الفراشات.
تناديني : تعال الآن يا منصف وانظر سلّتي
الملآى بأقواس قزح!» (ص 11)

فالناظر في هذه العينات لا تقوم أمامه صورة للمكان أو للحيز الجغرافي بأبعاده الدقيقة وخصائصه التي بها يتميّز عما سواه، وإنما تنكشف له لوحات تصوّر مشاهد من القرية ركّبت من بعض حقيقة وكثير تخيّل، وتمازج فيها البعد القائم بالأبعاد الغائمة. فنحن إزاءها أبعد ما نكون عن التحقق من تاريخ المكان ومكوّنات الحيز الجغرافي، وأقرب إلى تملّي ما أجري فيها من شعرية.

وليست شعرية الفضاء القرويّ في «مخطوط تمبكتو» تقتصر على تحويل المكان المرجعيّ ومتعلقاته فضاء واسع الأبعاد فسيح الامتدادات، وإنما تتجاوز ذلك إلى شعرنة الإنسان داخل الطبيعة البكر وأرض البدايات. وأبلغ مثال على ذلك قصيدة «راعية الماعز في مسكلياني» (ص 18) وهذه بدايتها :

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

منتظوا منذ الألف الأولى قبل الميلاد

أن تأتي راعية الماعز في مسكلياني، في زينتها الملكية

أن أتشمّم في سرّتها رائحة السمك النهري ووعثاء الغابات.

تصوّر هذه البداية ـ على سبيل الحلم والتأميل ـ تعالقا بين أزمنة أولى ضاربة في القدامة تعود إلى عصور ما قبل الميلاد، وأمكنة بكر رامزة للطبيعة الأولى مثّلتها قرية مسكلياني، ومن متعلقات بكارتها السمك النهري ووعثاء الغابات الفائحان من سرّة الراعية. وعلى أساس هذا الجمع بين زمان البدايات الذي ينتظره المتحدث في القصيدة، ومكان الطبيعة الأولى ممثلا في «مسكلياني» يمكن الحديث في هذه القصيدة عمّا اصطلح عليه ميخائيل باختين بـ «الكرونوتوب» (Le Chronotope) (10) وهو عنده دمج بين الزمان والفضاء، ومقولة نقدية تخص الشكل والمحتوى، مؤسسة على التعاضد بين الزمان والمكان في العالم الواقعي وفي التخييل الروائي. ومفهوم الكرونوتوب عند باختين يقيم الإشارات الفضائية والزمانية ويجعلها تكوّن كلاّ محسوسا قابلا للإدراك. فإذا كان الطريق هو الفضاء المجرّد الذي يتحقق فيه الزمان فيكوّنان معا «كرونوتوب» رواية الشطار (Le roman picaresque) فإن مسكلياني والألف الأولى قبل الميلاد تقيمان «كرونوتوب» القصيدة التي تشعرن الفضاء البكر والزمان الأوّل.

وليست «مسكلياني» الفضاء الشعري الوحيد الذي يؤسس في الديوان هذا النوع من الكرونوتوب الشعري. فكثيرة هي المواضع التي تغدو فيه رمزا للزمان الأول وتشوّقا للطبيعة البكر، على الرغم من أن القصيدة توسم باسم مدينة. والمثال على هذا قصيدة مطولة عنوانها تكاباس (اسم قابس قبل الفتح العربي) (ص 22 إلى ص 30) وفيها رحلة شعرية إلى تخوم قصيّة في الزمان والمكان، وتأثيث للنصّ بعناصر وحركات وثيقة الصلة بالبراري والصحاري من قبيل:

* وثمّ غزالة في سقفها، تعطو إلى ثمر

وصياد يهيّىء وسه

والشّمس في رأس النخيل

* البربري على طريق النبع (ص 22)

يستقري أساطير السلالة (من هنا مرّ الأمازيغ)

البداة الفاتحون الأولون

ومن هنا مرّ الهلاليون، كان النّخل في

وعثائها يحصي عليهم أو لهم).. (ص 23)

والحقيقة أن احتفال القصيدة بالبربر واحتفاءها بأسمائهم نساء ورجالا، واستعادة بعض الأطوار من تضريبهم في الصحراء «متتبعين مساقط الغيث البعيدة» تعدّ وقفات شعرية يكتسب بها الكلام أوساعا موحية بما في هذه الأجواء المتحركة من توق إلى الحرية وإلى اختراق المكان واختباره. وإذا كانت بعض الأشياء تكتسب شعريتها لا بسبب الشروط الإدراكية الحقيقية وإنما انطلاقا من بنيتها الفينومولوجية التي يداخل فيها المحسوس المتخيّل على نحو ما يكون عليه الحال في مشاهد الأطلال والمعالم الدارسة (Les Ruines) (11). فإن الأماكن التي ذهب رسمها وبقى اسمها في «مخطوط تمبكتو» مكتوبا، متواتر الذكر، لا تستعاد بما هي مجرّد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

معالم أثرية يحرص علماء الآثار على ترميم ما اندثر من بنيانها وما تقادم من أركانها، وإنّما يستعيدها الوهايبي ضاجة بحركات الإنسان وأفعاله. فحديث القصيدة عن تكاباس وعن مسكياني في كلام شعريّ لأنه يشيع فيها روح الإنسان وسيرته، ويتقصّى صورا من حضوره في هذه الأمكنة العريقة. والشاعر حين يلامس المكان والأشياء باللغة ينفذ إلى عمق الإنسان وينشىء معه علاقة حميمة على نحو ما فعل في قصيدة «راعية الماعز في مسكلياني». فانتظاره إياها منذ الألف الأولى قبل الميلاد حتى تأتي في زينتها الملكية، وحتى تدفىء قبوة البارد في تمبكتو، ومتابعته لها في حالات مختلفة وعلى هيئات متباينة، ورغبته في أن يتملاّها نائمة أو ساهرة في النور(12) ألوان من التفاعل بين الشاعر والراعية على سبيل الحلم والتشوّق، ومن التمازج بين المرئي واللامرئي.

2ـ شعريّة الفضاء المديني :

لئن احتلت قرية الشاعر التي تسمّت في الديوان بالاسم الروماني موقع الصدارة في «الكتاب الشعريّ» للوهايبي، وتحولت من قرية نائية منسية إلى فضاء شعريّ مسكون بالشعور والحلم، ومنفتح على أزمنة ضاربة في القدم، فإنّ المدائن التونسية تحولت هي الأخرى فضاءات تشرّبت نسغ الشعر وتزينّت بأردية الفنّ، فلم تظهر المدينة في «مخطوط تامبكتو» مدينة أثرية فعل فيها الزمان فعله المدمر، أو حيزا جغرافيا غامت معالمه، وباستثناء المدينتين الداخليتين «سيكافنيريا» (اسم مدينة الكاف القديم) و «تطاوين» تخيّر الشاعر مدنا واقعة على الساحل (هيبواكر (بنزرت) ـ رسبينا (المنستير) ـ حضرموت (سوسة) أوتيكا (ميناء أقدم من قرطاج بثلاثة قرون) ترشيس (من الأسماء القديمة التي كانت تطلق على تونس).

ولما كان المجال يضيق على البحث في هذه المدائن لإبراز شعريتها، تخيرنا مثالا واحدا نستجلي من خلاله شعرية الفضاء المديني في «الكتاب الشعري» للمنصف الوهايبي.

القصيدة بعنوان «حاشية من مخطوط تمبكتو» واردة ضمن قسم من الديوان عنوانه هيبواكرا (أو هيبوقرة : اسم بنزرت قبل الفتح العربي). والحاشية كما هو معروف في عمل الوراقين والكتبة ما يكون على هامش المتن وسط الورقة أو الصحيفة.

تستعيد القصيدة في عنوانها عنوان «الكتاب الشعري» (مخطوط تمبكتو) وهذا مظهر دال على التحامها به وتولّدها منه، لأنّ الحاشية ترسم أو تدوّن على الصحيفة ذاتها زيادة في توضيح المتن وأصل المسألة في أي موضوع. وتتكوّن القصيدة بعد السطرين الممهّدين لفعل الكتابة من مقاطع يتصدرها فعل منسوب إلى المتكلم ـ الكاتب (وكتبتُ).

المقطع الأول : (3 سطور شعرية)

يكوّن ضربا من التآلف والتوافق بين رمل هيبواكرا والزمجين، وبين الحجارة وماء الشاطىء. فالشاعر في هذا المقطع لا يحدثنا عن المدينة حديث الموثق الحريص على نقل التفاصيل فيها بل ينشىء مشهدا شعريا لما يورده من عناصر.

المقطع الثاني :

يتولد فيه تفاعل آخر بين جسد البحر وجسد الإنسان وتستخدم فيه بعض ا لحروف المكوّنة لاسم بنزرت موزعة على بداية بعض السطور :

ـ الباء أرض وعرة

ـ الراء صوت منه يهجس بين بين

ويساهم التنادي بين بعض القوافي في صياغة التفاعل بين الجسد الطبيعي (بحر هيبواكرا) والجسد البشري (أصابعنا الرهيفة). وتجسم الهيئة الطباعية لسطور المقطع حركة المدّ والجزر التي ذكرها الشاعر.

المقطع الثالث :

مقطع وجيز لا يتجاوز السطرين فيه بناء لعلاقة رمزيّة بين صورة البحر وحروف الأبجدية، وتقديم مشهد غامض يكوّنه ظل اللّيل وقرار الماء.

المقطع الرابع :

تتصدره أداة الاستفهام المعبّرة عن الكثرة مكرّرة في بداية السطرين الأولين في المقطع ويشتركان في التعبير عن نوع من الحيرة بسبب عجز اللغة عن إظهار ما في مدرج الأصوات من كلم ومن أصداء وبسبب عجز الأصابع أيضا عن إخراج الكلام.

واللافت للعين في هذا المقطع ورود السطور الشعرية اللاحقة بالسطرين الأولين مطبوعة بخط سميك واستخدام علامات طباعية يمثلها قوسان في بداية الكلام وفي نهايته، وعدد من نقاط الاسترسال (...) وعلامات التعجب (!).

وينفتح المقطع على عالم البحر والرحلة البحرية وينقلنا إلى زمان ضارب في القدم حين يذكر شعراء أوتيكا الذين يديرون الزمان بساعة بحرية. وحين تشبه أجواء هذه الرحلة سيرة السندباد البحري يغامر للحصول على كنوز البحر. ثم إنّ الحوار بين السيدة والوصيفة في هذا المقطع يأخذ القارىء إلى عصور بعيدة ويفتح خياله على ألوان من التخيّل لأنّه يدخل العالم الحميمي للنّساء ويكشف هذا الفضاء المخبوء والمشاعر المستورة.

المقطع الخامس :

يتصدّره أيضا فعل الكتابة منسوبا إلى الأنا الشاعرة ويمثّل حاشية على حاشية (وكتبتُ حاشية لأمي) وهو مشبع بالحنين إلى المعرفة قائم بضروب من المفارقة في التعبير عن ذلك (ستدلّني في ليل «هيبواكرا» عصا الأعمى على عينيك

ويدلّني عطشي على الصحراء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعتمد بنية هذا المقطع ضربا من التشذير أو التوريق شبيهين بعمل الوراقين. ويعتمد أيضا لعبة الخط الرقيق والخط الغليظ : فهو مقسم على هذا النحو :

4 سطور مطبوعة بخط رقيق : محورها الذات المتلفظة

13 سطرا مطبوعة بخط غليظ : محورها حديث عن شعراء تمبكتو وحديث عن الأنا المتلفظة

7 سطور مطبوعة بخط رقيق : محورها حديث عن لغة المتكلم في القصيدة.

ويهمّنا في هذا المقطع أمران :

1 ـ تنزيل القول الشعري في زمان ضارب في القدامة

2 ـ حديث الشاعر عن لغته.

يتحدث النص عن شعراء تمبكتو الذين يديرون الزمان

بساعة رملية وعن حصان ميدانا الرجل البربري الذي يخب في طريق القوافل، ويتحدث عن الماء الذي يصل إلى تمبكتو في فخارها، وعن الرجال الزرق أو الطوارق عند معابر الصحراء ينتظرون فوق الخيل، وعن الفجر الواقف في باب السقيفة. والجامع بين هذه المؤثّثات للنص كافة ارتباطها بأزمنة أولى أو بدائية وبأمكنة يمثل عالم الصحراء فضاءها الأوسع.

فهذه الحياة التي تستعاد بالتخيّل، وهذه الحضارة التي يعاد تركيبها بأدواتها البسيطة من قبيل ساعة الرمل وحاصره المكان والزمان وحالا دون التحامه بذاته ومحيطه الطبيعي. فحلم الشاعر إذن هو استعادة هذه الحياة الأولى الطبيعية واستعادة ما يمكن أن تعتبره «طفولة العالم» ولهذا قام التكرار في المقطع بما يشبه الابتهال والتوسلّ لتحقيق هذا الحلم.

- دوري يا قواديسي الحبيسة! ثم دوري!

- دوري! ثم دوري!

ويبدو أن هذا البحث الشعري عن «طفولة العالم» وعن شعريّة الأمكنة والأزمنة تحركه لدى الوهايبي مشاعر النفور والوحشة التي تنتابه عند لقائه قيروان الحقيقة ولهذا غيّر تسميتها بـ «تمبكتو» ليوجد لنفسه «سكنا شعريا» واستعاض عن «الوهايبي» «بالتمبكتي».

وتبرز صورة المدينة الموحشة أو الفضاء غير الشعري عند الوهايبي في بعض قصائد ديوانه الثاني «من البحر تأتي الجبال) وبعض قصائد ديوانه الرابع (ميتافيزيقا وردة الرمل).

يقول في قصيدة «عند أبواب القيروان» :

قيروان الرّيح

إذ تسلّخ لحم الليل..

لاشيء سوى

ظلّ خفاش على الوجه..

سوى الطير الذي يخفض جنحيه

على شاهدة... (13)

ويقول في قصيدة «قيروان» (14)

هذي المدينة لم تكن لي منزلا

يتناسل الأموات من أمواتها

وتجفّ حتى الريح في طرقاتها..

ويطير دوري..

إلى عطش البراكين المشظّى.. اللّيل يخرج طميّه..

فيها.. فلا تنمو سوى أحلامه الخرساء!

وأما حديث الشاعر عن لغته فهو حديث استعاري هذه بدايته :

لغتي سريرٌ واسع

لا يستطاب النّوم فيه يا أبي

ووجه الاستعارة هو رغبة الشاعر في أن تكون لغة الشعر مكثّفة لا فضفاضة وأن تكون العبارة إشارة تلمح ولا تصرّح(15) ثم إنّ لغة الشعر في تقدير الوهايبي لغة بدائية صافية تستشرف الآتي لأنها «لغة الرعاة الأنبياء» (ص 43) تبلغ دون أن تصدم الذائقة أو تحدث نشازا في الأداء(16). ولهذا فكما تعلّق الشاعر بزمان البدايات، وأنشأ فضاءات شعرية في طبيعة بكر وأمكنة الحلم والرؤى، انشدّ إلى شعرية اللغة الصافية، وكان خطابه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموجّه إلى أبيه إقرارا بما في العربية من طاقات تعبيرية قوية تتطلب الإحاطة بها وتولّد في قصيدة الشاعر جميل الكلام.

وليس يخفى على قارىء الديوان خاصة، وقارىء المدوّنة التي كتبها الوهايبي بوجه عام، مدى احتفاء الشاعر بتجويد الكلام الشعريّ، وكبير عنايته بتحويل القصيدة فضاءا لسانيا يمور بجيّد العبارة ودقيق الأداء.

تقول «جوزفينا فيقلزون» متحدثة عن لغة الشعر عند الوهايبي : «إن كلام الوهايبي، الذي يبدو محدودا وفقيرا بعض الشيء، هو بلاشك - وعلى الرغم من ذلك - كلام غامض إذا استثنينا القصائد التي تنأى عن الإلهام الصوفيّ. فكتابته مشحونة بالرموز، قد أحكمت بنيتها. ونحن نكتشف وراء جريانها الظاهر، تفكيرا تأمّلا طويلا، ونكتشف بوجه خاص عملا دؤوبا لتنقية اللسان، من أجل التوصل إلى صفاء ليست له من أسس سوى العبارة المتخيّرة، والكلمة الوجيزة المقتدة، وهذا عمل طويل النّفس قوامه الإحاطة بلغة مثل العربية تفيض من ذاتها بثراء يتجاوز دقتها الصارمة»(17).

هكذا إذن يتفاعل في «مخطوط تمبكتو» مكان البدايات وزمان الطبيعة البكر، وصفاء الكلام المنتقى بعناية ظاهرة، وعلى نحو ما بيّنا تكوّن هذه الركائز الثلاث أعمدة الكتاب الشعريّ للوهايبي. وإذا كانت المدينة في شعر بعض الرواد لحركة الشعر الحرّ عالما مليئا بالشرور والآثام على نحو ما هو باد في شعر البياتي وخليل حاوي والسيّاب(18). فإن المدن في «مخطوط تمبكتو» تستعيد ذاكرتها وحياتها، وتمنح الشاعر فرصة اكتشاف ما انطوت عليه من أبعاد شعرية، وما حوته من عناصر الجمال المخبوء، ثم إن الفضاء الشعري في هذا الديوان مشرّع على أزمنة أعيد تمثيلها بتقديم صور من حياة الناس فيها، فتواتر ذكر الأمازيغ والبربر وميدانا والرجال الزرق. وإذا كان الغاب هو الفضاء الشعري الذي قدّ الشابي صورته من تجواله بين الأمكنة الطبيعية التي زارها، ومن قراءته في نصوص الرومنطقيين الغربيين، فإن الوهايبي كان أكثر انشغالا بتشكيل عالم الصحراء بما حواه من فرسان ونجائب وشدّ الرحال ومن قطع للأودية والمفازات، لأن هذا الفضاء عالم بينيّ أو برزخ تسكنه أبديّة الزمان والمكان ويغري بالانشداد إلى المطلق.

بقي أن نتساءل في خاتمة هذا البحث عن قيمة التجربة التي أنجزها الوهايبي في هذا الديوان، إذا سلّمنا بأن الشاعر من أبرز ممثلي التيّار الصوفيّ - الكونيّ، اعتبرنا احتفاءه المبكّر بالأمكنة بحثا متواصلا عن الحلول فيها واستكشاف أبعادها وسعيا الى استقراء تاريخها المنسيّ.

فالحلول الشعريّ في أمكنة البدايات وتحريك تاريخها الضارب في القدم، وتحويلها من حيزات جغرافية عفا عليها الزمان وطواها النسيان، إلى فضاءات يحييها التذكّر ويقيم الخيال صورتها، من أبرز المسالك التي جرى فيها الشاعر بحثا عن صوفيّة المكان وشعريّة الزمان وانعتاق الإنسان والقصيدة من إسار المرجع والعلامة.

ولئن لم يكن الوهايبي في هذا «الكتاب الشعريّ»، وفي ما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نشره من مجاميع، مولعا بالتشكيل الطباعيّ للقصيدة على غرار ما أظهره بعض الشعراء العرب من تفنّن في إخراج النصّ على صفحة الورق باستخدام أنواع من الخط المنسوخ، والمزاوجة بين الكتابة ورسم الأشكال، وتجسيم الكلام الشعريّ بالرسوم والأحجام(19)، واقتصر على توزيع الكلام الشعريّ على سطح الورقة توزيعا تكون به بعض السطور أو المقاطع بارزة الطباعة سميكة الخطّ، ويستقلّ السطر الواحد أو السطران بفضاء الورقة، فإنّه غاص في تاريخ المدائن التونسية وأشاع فيه الحركة والحياة، وأضفى على اسمائها القديمة ألوانا من الشاعريّة وأسبغ عليها وجوها من الإيحاء والتلميح. وإذا كان علي أحمد سعيد قد لبس قناع أدونيس وحلّ فيه حلولا مستديما حتى غدا أسطوريّ الهوية، فإنّ الوهايبي تخيّر أن يتسمّى بالتّمبكتي منتسبا إلى صوفية القيروان كما قدّها من حلمه بأمكنة قصيّة وأزمنة بدائية. فكان القران الشعريّ بين المدينة المالية على تخوم الصحراء الإفريقية، والمدينة التونسية القائمة وسط السهول،قرانا تشكّلت بفضله شعريّة الفضاء كما أدركها الوهايبي واجتهد في بنائها داخل هذا الديوان.

الهوامـــــش :

1) Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Seuil Paris 1972. p. 106

2) Joëlle Gardes - Tamine, Marie-Claude Hubert, Dictionnaire de critique Littéraire. Armand Colin -Paris 1993 p. 152

3) Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique. Quadrige P.U.F 1999 - p. 685

4) محمد بنيس ـ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ـ مقاربة بنيوية تكوينية دار العودة ـ بيروت ـ ط 1 1979 ص 95 ـ ص 96

5) يقول صاحب العمدة : «وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمّطات ويكثرون منها ... وهذا الجنس موقوف على ابن وكيع والأمير تميم بن المعز ومن ناسب طبعهما من أهل الفراغ وأصحاب الرخص» العمادة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت ط 5، الجزء الأول ص 182.

6) انظر كيفية تشكّل الكتابة صورا في كتاب «محمد الماكري» الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط أولى 1991 ـ الصفحات 236 ـ 237 ـ 244 ـ 245

7) محمد بنيس ـ مواسم الشرق يليها مسكن لدكنة الصباح، دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ـ ط2 ـ 1990 ـ ص 124

8) الإيقون عند شارل سندرس بيرس يختلف عن العلامة والرمز. ويقوم التمييز بينها (الأزيقون ـ الإشارة ـ الرمز) على أساس طبيعة العلاقة القائمة بين العلامة والعالم الخارجي. فالأيقونات هي من العلامات التي تربطها علاقة تشابه بالواقع الخارجي والتي تقدم نفس الخاصية للشيء المحال عليه (قطرة الدم بالنسبة إلى اللون الأحمر). وأما الإشارة فهي مخالفة للأيقون لأنها لا توجد علاقة مشابهة بل تكون في علاقة مجاورة مع ما تحيل عليه. وأما علاقة الرمز بالمحال عليه (L'objet dénoté) فهي اتفاقية صرف

9) Josefina Veglison - Le courant mystico-cosmique ou école poétique de Kairouan. Ibla N° 172- 56ème Année 1993

10) Josefina Veglison - Le courant mystico-cosmique ou école poétique de Kairouan. Ibla N° 172- 56ème Année 1993

أنظر :

11) Joëlle Gardes - Tamine, Marie-Claude Hubert, Dictionnaire de critiue Littéraire. Armand Colin -Paris 1993 p. 35

12) Jean Cohen, Le Haut Langage, Théorie de la poéticité Flammarion, Paris 1979, p. 266

13) مخطوط تمكبتو : الصفحتان 18 ـ 19

14) منصف الوهايبي، من البحر تأتي الجبال، ألواح 2، دار آمية ط، أولى 1991 ـ ص 10

15) منصف الوهايبي، ميتافيزيقا وردة الرمل (طبع على نفقة المؤلف) ص 75.

16) قد يذكرنا هذا الموقف من لغة الشعر ما كتبه أدونيس في «زمن الشعر» وما نقد به بعض جماعة الشعر في لبنان لغة الرومنطقيين

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بسبب ميوعتها وافتقادها الكثافة والتركيز. ويمكن أن نفسرّ موقف *الوهايبي* من *لغة الشعر* بتأثّره بالكتابة الصوفيّة.

17) يتضمن كلام الوهايبي في هذا المجال نقدا خفيا لبعض الشعراء الذين لم يحرصوا على سلامة اللغة وعلى فصاحتها فاستعملوا الدارج واليوميّ من الكلام وأقحموا بعض الكلمات النابية في القصيدة وأقذعوا حين واجهوا الخصوم في السياسة والفن.

18) يقول البياتي عن نيسابور : كل الغزاة بصقوا في وجهها المجدور/وضاجعوها وهي في المخاض. ويقول خليل حاوي : إن في بيروت دنيا غير دنيا/الكدح والموت الرتيب/ إن فيها حانة مسحورة/خمرا سريرا من طيوب/للحيارى/في متاهات الدهاليز اللعينة/ومواخير المدينة.

19) من الشعراء المولعين بالتشكيل الطباعي والنبرّ البصري للقصيدة نذكر : محمد بنيس وأحمد بلبداوي وعبد اللّه راجع وعبد القادر أرناؤوط ونذير نبعه ومحمد الثبيتي.

أنظر في دراسة القصيدة البصرية : شربل داغر ـ الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصيّ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط أولى 1988 ص ص 34 ـ 35 ـ 36 ـ 37

محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي ـ بيروت، ط أولى، 1991 ـ الفصلان 3 ـ 4

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القمة والقرار أو السموّ والسقوط في مجموعة «أبعد من الحضيض»

فرج الحوار

لقد قطع الشعر الحديث مع المقولة الشابية الاشكالية التي تجعل - بحكم قانون الاشتقاق على الأرجح - الشعر من الشعور. ونحن إن كنّا لا نلمس أثر هذه القطيعة باطراد ووضوح في المدونة الشعرية التونسية - حيث يستغل مصطلح الحداثة الفضفاض لتسويغ السهولة والسطحية، بل والاسفاف أحيانا باسم التجريب الشعري - فإننا نعثر فيه على أمثلة كثيرة ومهمة جعلت من هذه القطيعة العمود الفقري لتجربتها الوجودية والجمالية وطورتها بكيفية تحولت بموجبها إلى خطاب منهجي قائم بذاته، له حضوره البارز في فضاء القصيدة في شكل خطاب ميتا - شعري، أي حديثا عن الشعر في الشعر.

ونحن عندما نزعم أن التجربة الشعرية الراهنة قطعت مع المقولة الشابية لا نقصد أن الشعر بريء من الشعور، وإنما نعني أن الشعر ليس - كما يتصوره البعض - إلهاما أو شبيها بالإلهام، وأن الشاعر ليس في نهاية المطاف غير وعاء لهذا الخطاب الملهم تتمثل وظيفته في مجرد تبليغه للمعنيين به، وهي صورة للشاعر لا تختلف جوهريا عن التمثلات الرومانسية التي تجعل منه «نبيا مجهولا»، أو داعية، أو مجنونا ناطقا بالحكمة، أو ما شابه.

ولعلّ من أبرز التجارب في هذا الاتجاه وأجدرها بالدرس والتحليل تجربتي الشاعرين يوسف رزوقة وباسط بن حسن(1) - على ما بينهما من تباين ظاهري على المستويين الشكلي والمضموني - وذلك لأسباب كثيرة نؤكد منها بالخصوص على نضج هاتين التجربتين وتبلورهما في انتاجات متعددة، هذا فضلا عن الشذرات النظرية التي انعطف بها يوسف رزوقة على تجربته تحليلا، أو «إضاءة»(2) على حد قوله.

في هذا الاطار تتنزل قصيدة يوسف رزوقة الموسومة بـ «إيبستمية الخروج»(3)، وقصيدة «أبعد من الحضيض»(4) كمثالين بارزين على الوعي الحادّ على ضرورة بلورة خطاب جماليّ متناسق مع عالم يتغيّر باطراد، يتضمن الإجابة على السؤال الاستراتيجي الذي صاغه يوسف رزوقة كالتالي: «ماذا يمكن أن يفعل شاعر في زمن العولمة؟»(5)، وهو سؤال يروم البحث عن العوامل الكفيلة بمد التجربة الشعرية بالحياة بما يضمن استمرارها وموقعها في الزمان والمكان.

1 - فضاء القصيدة:

ينتمي ديوان «أبعد من الحضيض»، ومدونة باسط بن حسن الشعرية بصورة عامة، باعتبار خصوصياتها الشكلية والأسلوبية والبلاغية إلى ما يسمى قصيدة النثر. ونظرا لأن المقام لا يتسع لاستعراض كافة هذه الخصائص، فإننا نكتفي هنا بالاشارة إلى أبرزها وأوثقها

صلة بموضوعنا كغياب التفعيلة والايقاع الموسيقي، مؤكدين بالخصوص على هندسة القصيدة التي تقوم على التفكك والتشظي لا على مستوى الجملة الشعرية فحسب، وإنما على مستوى المفردة الواحدة أيضا، بطريقة تجعل الكلمة تضطلع الى جانب وظيفتها الدلالية المعهودة بوظيفة تصويرية (Picturale) كما هو الشأن مع لفظة «رماد»(6) التي رسمت في شكل حروف متتالية عموديا، وفقا للطريقة التي رسم بها الشاعر الفرنسي أبولينير أبيات قصيدته الشهيرة «مطر» هذا السمات، وغيرها مما لم نشر اليه، تخضع فضاء القصيدة لبناء جديد Typographie تتوزع فيه الجمل والفقرات الشعرية Laisses وفقا لمبدأي التكثيف والتقليص في محاولة واضحة لمضاعفة المعنى بالصورة. وفي هذا السياق نشير إلى أن ديوان «أبعد من الحضيض» لا يحتوي إلا على قصيدة مفردة، وهو وجه المفارقة فيه لأن وحدة النص الشعري تتناقض - شكليا على الأقل - مع جمالية التفكيك والتشظية التي تفترض نظريا التعدد والتكرار.

وتكوّن هذه القصيدة عالما مغلقا، قائما بذاته، يتحدد منذ العنوان في استعارة فضائية Métaphore spatiale توحي بأن للفضاء فيه - بشقيه المكاني والزماني - مكانة مركزيّة. وبهذا المعنى يصبح فضاء القصيدة - ونعني به هنا توزيعها الطيبوغرافي - جزءا لا يتجزأ من نسيجها الدلالي والرمزي، خاصة وأن الجمل الشعرية فيه تقلصت في الغالب في مكوناتها الدنيا، متخذة في بعض الأحيان شكل الكلمات المتتالية عموديا، فضلا عن تكثيف مساحات البياض في الصفحة تجسيدا لفكرة «الحضيض» بكيفية تصبح معها الكلمات أجساما تهوي في قرار سحيق.

2 ـ فضاء المنفى :

وفي هذا الاطار يطالعنا العنوان كعلامة بارزة من علامات هذا الحضور المميّز للفضاء في القصيدة. ومن المعلوم أن «الحضيض» في مدلوله المادي المباشر على ما يقرره ابن منظور هو «قرار الأرض عند سفح الجبل، أو القرار من الأرض عند منقطع الجبل(7)، فإنه - بالمعنى الفلكي - يحيل على نقطة في مقابلة نقطة أخرى تعرف «بالأوج»(8)، وهو في كل ذلك يتحدد كمسار معلوم البداية والنهاية، وموجه في اتجاه تكون نقطة الانطلاق فيه بالضرورة قطب الايجاب فيما تشير النهاية إلى قطب السلب.

و«أبعد من الحضيض» وفقا لتصنيف جيرار جينات للعناوين، ينتمي إلى صنف العناوين المقولية التي تحيل على المضمون، ولا تخلو عادة من رمزية وايحائية(9)، وهو بفعل تمحوره حول لفظة «الحضيض» - بصفتها المرجع المعياري - يتعين أن يقرأ - إلى جانب دلالته المكانية الصريحة - على أنّه مرادف لغويّ للسقوط والانحدار، وللسجن والمنفى في محمولها الرمزيّ، وهذا ما نلمسه جيدا في قول المنشد منذ مطلع القصيدة(10) :

أنا الذاهب إلى ضياعي

من يستقبل سقوطي الأخير

لا شيء يشبه هذا الانحدار

لا شيء أبعد من هذا الحضيض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن الواضح أن الجملتين الشعريتين الأخيرتين هما صياغتان، متساويتان معنًى ومختلفتان لفظا، لمفهوم «الحضيض»، باعتباره فضاء سلبيا محضا، كما تشير إلى ذلك صيغة التشبيه التفاضلي «أبعد من»، وتكرار «لا» النافية. وللتكرار هنا وظيفتان، تتمثل الأولى منهما في التنصيص على المعادلة بين «الحضيض» و«التلاشي» و«الانعدام» Anéantissement وتضطلع الثانية بالتأكيد على أن السلب ليس قطبا ملتئما موحدا ونقطة ثابتة، وإنما هو مسار ممتدّ في تدرّج إلى ما لا نهاية، بطريقة يجوز معها الحديث عن إيجاب السلب والشاعر إنما يستعيد عبر هذا التدرج التنازلي محمول الاستعارة المستنفدة المرتبطة معجميا بالحضيض إذ يحيل «النزول إلى الحضيض» على «الانحطاط إلى أسفل الدرجات(11)، فيما يحيل نص العنوان الحرفي على صورة الهاوية Le gouffre أو الهوة التي لا قرار لها، وكلتيهما من الاستعارات المستنفدة أيضا.

والملاحظ هنا أن نص العنوان لا يمثل صياغة مختلفة لهذه الاستعارات، ولا تنويعا عليها أو امتدادا لها لأن «أسفل الدرجات» و«الهوة» هي مسميات معلومة لظواهر طبيعية فضائية معلومة، تشير اليها في ماديتها، بينما تحيل صيغة التشبيه التفاضلي «أبعد من» على توصيف تجريدي للتدرج - وليس للحضيض في حد ذاته، باعتبار أن الحضيض محدود بالضرورة - ممثلا في مصطلح «اللانهاية» في بعديه الفلسفي والرياضي.

وترتبط بصورة «الحضيض» هذه - في معنى «الهاوية» و «الدرك الأسفل» بإيحاءاته الدينية المعلومة - معاني «السقوط» و «التردّي» كما تتجلى في قصص البدايات الأولى وما ارتبطت به في هذا الإطار من معان حافة سلبية تتمحور حول «الخطيئة» Péché و«الوقوع» Chute الذي ترتّب عنها . ونحن نجد في تضاعيف نشيد باسط بن حسن إشارات واضحة إلى مناخات أسطورة الخلق هذه عبر الإحالة على «جنات الغواية»(12)، و «مذاق الطين والخطايا»(13)، و«النعيم»(14)، و«تفاحة القدر»(15)، وغيرها مما هو في معناها.

في فضاء «السقوط»، و «الضياع»، و «الانحدار»(16) - فضاء السجن والمنفى والانهيار المؤذن بالتلاشي - يأتي مصطلح «الخروج»(17) كإعلان للعصيان، وكبيان جماليّ بديل يروم الانعتاق من ربقة اللغة القديمة، لغة الغيب والتواكل والتسليم بالحتمية. و «الخروج» يتحدّد كمسيرة تنطلق من «عربات اليقين» باتجاه «القرن الجديد»(18)، أي انصرافا عن السماء، عن مملكة الله(19)، نحو الأرض واللحظة الراهنة حيث «لغات النمل»، و «رقصة الدببة الجريحة»، و »شره الضباع»(20)، وكلها صور قد تدل - عبر اقترانها بالحيوانية والوضاعة - على الدونية ولكن سياق القصيدة يوظّفها توظيفا ايجابيا إذ يقابلها بـ «رماد الإيمان»، وبـ «العدم المتوهّج» الذي يسم مملكة الله(21) :

يا الله

أخرج من مملكتك

هاربا من عدمك المتوهّج

في رماد الإيمان

ويتوافق مفهوم «الخروج» - بالمعنى المحدد له - مع ما

يقرره ابن منظور من أن «الخارجي (هو) الذي يخرج ويشرف بنفسه من غير أن يكون له قديم»(22). وفعل «الخروج» تتعدد معانيه باختلاف حرف الجرّ الذي يليه، وهو يستعمل مع حروف شتى منها «على»، و «إلى» و «من» و بـ» و «عن»(23)، وقد يتظافر بعضها في سياق واحد، كما هو الشأن عند باسط بن حسن حيث يتحدّد الخروج كخروج من «الحضيض»، على «اللغة القديمة» - لغة الآلهة - إلى الأرض».

و «الخروج» في السياق الذي أشرنا اليه يكتسب أبعادا خلاصية نتبيّنها بوضوح عبر الإشارات المتكررة إلى «ندى الخلاص»(24)، و «الراحة والصفّاء» (25)، و «الطفولة»(26) المتجددة بصفتها الهدف المعلن لهذا العمل. وهكذا يتحدد «الخروج» منذ البداية كخروج على «الآلهة»، أي كانعتاق من أفق الغيب والعدم واللامعنى، كما يتضّح ذلك من الأوصاف التي تضفيها الذات المنشدة على الالهة(27).

كلّ الآلهة القديمة

المرصفّة على رفوف الصبر

المتحلّلة في هرائها

ويتحدد «الخروج» كانبعاث ينهض به فعل المعرفة، ويؤكده الاستهلال الذي تعلن به الذات المنشدة عن ميلادها الجديد في صيغة مختزلة تذكّرنا بالكوجيتو الديكارتي(28) :

كلّ الالهة القديمة (...)

لن تنفعني

أعرف

فأصرخ

«أنا أعرف، إذن أنا أبعث». فلا غرابة إذن أن يتحدّ فعل «الخروج» في القصيدة مع الرغبة في نبذ المنظومة القيمية Axiologique التي تكرّس «الكمال» و «الروعة» و «السموّ» كتجليّات سماوية فوقية متعالية، ولا غرابة أن تقترن هذه المنظومة نصا بمملكة اللّه كتجسيم لفضاء السلّب والاستلاب ممثّلا في مفاهيم «التيه(29)، و «التلوّث»(30)، و«القدم»(31) - وما يتصل به من «خرف وتحلّل»(32) - ، وبالموت عبر الاشارات المتكرّرة إلى «التشوّه» و «المسخ»(33)، و«الخصاء»(34)، وكذلك إلى «الاحتضار والديدان والذباب»(35)، فيما يقترن الفضاء المنشود، فضاء الرغبة، بمعاني الايجاب والتحقق

3 ـ فضاء الرغبة :

وبناء على هذا التصورّ المعكوس للثنائية الفضائية السماء/الأرض التي تقرّر عادة أفضلية الأولى على الثانية، ترد الصفات المحيلة على أفق الغيب في القصيدة ايجابية في دلالاتها المعجمية المباشرة، فذلك مثلا شأن «النور»(36)، و «الرّوعة»(37)، و «السطوة»(38)، و «الخوارق»(39)، و «الكتاب»(40)، واللغة»، و «الميثاق»، و«الجنّات»(41)، و «الجلال»(42)، وغيرها ممّا في معناها، وكلّها من صفات الألوهية المتواترة في التراث الإسلامي، إلا أن السيّاق العام للقصيدة، والسياقات الخاصة بكلّ مفردة على حدة يجعل من هذه الصفات تجسيدا لسطوة القيم المستقرة الثابتة التي ترمز إلى «العمى والجنون»(43).

نخلّص من كل ما تقدم إلى نتيجة محورية مفادها أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«الخروج» في نشيد باسط بن حسن يتحدّد كخروج من فضاء الرهبة - ممثلا في مملكة اللّه - إلى فضاء الرغبة، فضاء الأنا. وهو بهذا التعريف فعل إنساني جوهري وشرط لازم للكينونة والتحقّق. و «الخروج» بهذا المعنى ملحمة إنسانية لا دور فيها للالهة، تتمحور حول مفهوم الوعي مرتبطا بمفاهيم محورية عديدة، ورد بعضها في القصيدة في شكل استعارات، نخص بالذكر منها «المعرفة»(44)، و «الألم»(5)، و «الجوع»(46)، و «النور»(47)، و «التعرّي»(48)، و «الرغبة»(49)، و «الاستقامة» الأليمة(50)، و «الريح»(51).

ويتشكل الوعي في الذات المنشدة كوعي بالزمن، أو كرغبة في الانخراط في التاريخ(52) وفي العالم المادي، وذلك بالقطع مع الذهنية الغيبية، عبر سلسلة من الثنائيات المتعارضة كالنّور/الليل، والجنة/العراء، واليقين/العمى، والكمال/النقصان، والجلال/النفايات، والاستقرار/التشرّد، تحيل المفردات الأولى فيها إلى ما تسميه الذات المنشدة «اللغة العرجاء»(53)، أي إلى جمالية التقوقع والانغلاق، بينما تحيل المفردات الثانية فيها على اللغة الجديدة التي تتهجّى الكون الجديد.

هذا الطلاق البات لأفق الغيب ولقيمه الكابحة نلمسه بوضوح في قلب الوظائف العلائقية العمودية بين السماء والإنسان، بحيث يضطلع هذا الأخير بدور الفاعل دوما(54) :

أنطقك

أسميكَ

أسمّي حدودك

جنوني يمحو اسمك

يمرّغ روعتك في الصمت

وفضاء الكينونة والتحقق، كفضاء للرغبة، يتحد في القصيدة بالعراء والعري، كناية عن الانطلاق والانعتاق، وتحديدا للرغبة في بعدها الجسدي الفيزيولوجي(55) :

ببراعة حرّ أسلخ جلدي

أما عملية البعث ذاتها فتتخذ طابعا حسياً Sensuel بل شهوانيا Erotique أحيانا، يلحّ على التفاصيل والجزئيات، ويرسم المراحل بدقة متناهية . تقول الذات المنشدة موجّهة حديثها إلى الذات الآلهية(56) :

ألفظ رحمتك (...)

ألفظ زينتك (...)

أيها الخصاء الجليل

أتأمل عرائي، أفتح يديّ. ألملم الأصابع المهشمة. أمطّطها، أتلذّذ بفرقعة الغضاريف المستفيقة. أرفع أصابعي نحو السّماء، أمتلك السماء. أتلمّس وجهي. أعيد تشكيل صورته (...)

أصابعي النّهمة، أصابعي الحرّة أطلقها تلاعب شعرات الصدّر

أغرز الأظافر في حلقة السرّة. أخرج حبل المشيمة من كهوف ذكرياته وأضيعه في/الهواء.

أبعد ما بين الفخدين. أقبض على الذكر ولولؤتيه المنطفئتين. تستفيق لغاته وتنتصب في اتّجاه الشّهوات.

وتبدو الرغبة هنا أشبه بطقس من طقوس التدنيس تمارسه الذّات المنشدة تعبيرا عن الانتهاك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كرديف ملازم للحرية، في إشارة إلى أن القطيعة بين الأنا وأفق الغيب ليست قرينة الفراق والهجر، وإنّما هي تعني استحواذ الأنا على موقع الذات الألهية واضطلاعه بأهم وظائفه المتمثلة في الخلق. ذلك قوله (57) :

أنا باعث الروح

الوالد

المولود

بلا موجب حقيقيّ

أكسب عدالتي

بلا معجزات

بقي أن نشير في خاتمة هذه القراءة السريعة أن طقس التدنيس المرتبط عضويا ـ كشرط من شروطه ـ بطقس البعث يساوي بين القسوة المشروعة والقسوة الساديّة. والتأكيد على العنف والقسوة في هذا المقام هو تأكيد على اقترات الجنس بالعنف Violence والإسراف والانتهاك والجريمة يصبح معها ضربا من المواجهة، مواجهة الكائن لحقيقته، أي هشاشته(58)، لأن الجنس وفقا لمقولة جورج باتاي الشهيرة : «تأكيد للحياة حتّى الموت»(59).

الهو امش

1 ـ شاعر تونسي من مواليد 1964 صدرت له مجموعتان شعريتان : عطر واحد للموتى، توبقال، المغرب، 1987، والصباح لا يبادلنا جواهره، أنتارسيني، باريس، 1996.

2 ـ أنظر على سبيل المثال : «على سبيل الإضاءة : قصيدة الهنا والآنا : القماش والدانتيلا»، ضمن الأعمال الشعرية، الجزء الأول، الشركة التتونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، 2003، ص ص 532 ـ 536.

3 ـ ن. م. ص ص 519 ـ 531

4 ـ باسط بن حسن : أبعد من الحضيض، تبر الزمان، تونس، 2000.

5 ـ على سبيل الإضاءة : 532.

6 ـ أبعد من احضيض : 63 ، وهي اللفظة الوحيدة التي رسمت بهذا الشكل.

7 ـ لسان العرب : 7/136 حضض.

8 ـ الهادي : 1/486 حضض.

9 ـ أنظر حميد احمداني : «عتبات النص الأ دبي»، علامات، المجلد الثاني عشر، الجزء 46، ديسمبر 2002، شوال 1423، ص 37.

10) ن. م. 12 ـ 74

11 ـ الهادي : 1/486 حضض

12 ـ ن. م : 23

13 ـ ن. م : 62

14 ـ ن. م : 63

15 ـ ن. م : 66

16 ـ ن. م : 12 ـ 74 «أنا ذاهب إلى ضياعي / من يستقبل سقوطي الأخير / لا رشيء يشبه هذا الاندار / لا شيء أبعد من هذا الحضيض».

17 ـ ن. م : 13، 14، 16، 19، 22

18 ـ ن. م : 72

19 ـ ن. م : 22

20 ـ ن. م : 50

21 ـ ن. م : 22

22 ـ لسان العرب : 2/249ـ250 خرج

23 ـ الهادي : 1/594 خرج

24 ـ «أبعد من الحضيض : 14

25 ـ ن. م : 15

26 ـ ن. م : 16

27 ـ ن. م : 20

28 ـ ن. م : 20

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

29 ـ ن. م : 11 «في طرقات الوحي تاهت خطواتي»

30 ـ ن. م : 12 «دفاتري الملوثة بالأوهام»

31 ـ ن. م. 20 : «كل الآلهة القديمة»

32 ـ ن. م. 20 : «المتخللة في هرائها»

33 ـ ن. م. 37 : «ضياع وغليان وكائنات أخرى مشوّهة»

34 ـ ن. م. 43 : «أيّها الخصاء الجميل»

35 ـ أنظر على سبيل المثال : 22، 33، 66

36 ـ ن. م. 23 : «هاربا من نورك»

37 ـ ن. م. 25 : «يمرّغ روعتك في الصمّت»

38 ـ ن. م. 34

39 ـ ن. م : 34

40 ـ ن. م : 46 ـ 47 «أبيض الكتاب»

41 ـ أنظر : 66 ـ 67

42 ـ ن. م : 42 ـ 43

43 ـ ن.م : 24

44 ـ ن. م : 20 : «أعرف فأصرخ»

45 ـ ن. م : 21 : «آه، أيّها الألم الجديد»

46 ـ ن. م : 26 : «ألفظ اسمك لأشحذ جوعي»

47 ـ ن. م : 35 : «أقدامي التي تتقطع في طريق النّور»

48 ـ ن. م : 43 : «أتأمّل عزائي»

49 ـ ن. م : 45

50 ـ ن. م : 46

51 ـ ن. م : 48 : «الريح القادمة»

52 ـ ن. م. ص : 72 : «الداخلون إلى القرن الجديد / على عربات اليقين»

53 ـ ن.م. ص : 73 : «الذين يسحبون التاريخ / بلغاتهم العرجاء/ويطلعون من الخراب / بلا حياة»

54 ـ ن. م : 24 ـ 25

55 ـ ن. م : 22

56 ـ 43 ـ 44

57 ـ ن. م : 60

58 ـ محمد لطفي اليوسفي : 34

59 Georges Bataille, L'Erotisme : "De l'Erotisme, on peut dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort", Editions de Minuit, Paris, 1957, p. 17

وانظر الفصل الذي ترجمه منه محمد علي اليوسفي، مجلة الكرمل، العدد 26، 1987، ص : 177 ونحن نرى أن نترجم قولة باتاي كالتالي: «الجنس هو الإقرار بالحياة حتى في الموت».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انسجام النص الشعري في قصيدة :
« في رحاب المتولي للميداني بن صالح »

شادية شقروش *

«الكتابة قضاء على كل صوت، وعلى كل أصل، الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة، انها السواد – البياض الذي تضيع فيه كل هوية، ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب»

«رولان بارت درس السيميولوجيا»

لا شك في أن لغة أي نص هي التي تفرض سلطتها على المتلقي، فينطلق التجسيد المادي للغة من خلال بنياته التي تحول ذوق القارىء الى لذة تجعله ينساق وراءها مبحرا في غياهبه، للقبض على المعاني اللائذة.

لعل النكسة هي السبب في القفزة النوعية التي حدثت للابداع العربي بصفة عامة، والتونسي بصفة خاصة، إذ مثل قيما جديدة انتصر فيها المهمش والمؤنث والمهمل وأسس «لخطاب ابداعي جديد متطبعا بطابع انساني له سمات النسق المفتوح على عناصر الحرية الانسانية»(1).

لاشك في ان قصيدة في رحاب المتولي للشاعر التونسي الميداني بن صالح تحمل في طياتها ثورة عارمة تنصهر في ذات الشاعر وتحرك ذائقتنا للتحول الى «كائنات نسقية، ونشترك كلنا في صناعة النسق مثلما نشترك في الانفعال به»(2). ولكن السؤال المطروح : كيف ينسجم النص الشعري، من خلال هذا السيل العارم من الصور المتصادمة، القادمة من سياقات شتى؟ التي ينصهر فيها العقائدي والصوفي والاسطوري والفلسفي لتشكل لحظة تأويلية تسعى لخلق الصورة الكلية التي تمحورت حول الانسان مع هذه الشجرة، ولكن قد يتساءل القارىء لماذا النخلة بالذات؟ وما هي الدلالات الخفية التي يضمرها هذا الكائن النباتي في ذات الشاعر؟ هل هي رمز مستحضر للتعبير عن دلالات خفية أم هو الحنين الى النخلة على اعتبار أن الشاعر من منطقة الجريد. إلى غير ذلك من الاسئلة التي سنحاول الاجابة عنها من خلال مساءلتنا للنص.

تبدو القصيدة للوهلة الأولى غير مفهومة يقول الشاعر :

هذه النخلة لي
والظلّ ظلّي
من سنا الخلد
وابراق التجلّي
انها ذاتي وكنهي
انها الجزء الذي أصبح كلي
* * *
هذه النخلة لي
قف
وترجل

* جامعية من الجزائر

أبدا
لا تتعجل
إنها الظل الذي كان
وما زال المبجّل
فاسمع الصوت
من الصامت نطقا
ومن الغائب صدقا
وأنخ ركبك
بالظلّ العميم
إنه الطيف القديم
وأرح ظهرك للجذع
تطهر بالسكوت
في رحاب الملكوت
واسمع الصوت الذي
زلزل في البدء
حبالا وتلالا وهضابا
فغدت كالعهن منفوشا
خيوطا...
من بيوت العنكبوت
إنه الصوت الذي مازج
بين العهر والطهر
نقاء واشتهاء
وظلاما وضياء
وخلودا وفناء
حيث ألقى
بعناقيد من التفاح
في كل البيوت
واحتواه الظلّ
غطاها...
ولاذ بالسكوت

* * *

هذه النخلة لي
قف
وتعلم
إن تعلمت تألّم
إن تعلّمت، تألمت
حذار
أيها الغرّ، حذار..
أبدا، لا تتكلم
ها هنا الناسوت تحت الظلّ
في البدء تعلّم
ها هنا الناسوت تحت الجذع
بالمهد تكلم
بحروف من جراح
ودماء لطخت كل البطاح
وبصوت يتألم
فيه اللاهوت قد حلّ
كطيف
أو كضيف
طاهر الأحرف، والكفين
فاستأذن
يستأنس كالحلم رفيقا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هامسا

صوتا خفيفا

لم يكن صوتا مخيفا

باح بالسرّ القديم

من سنا النور العليم

ثم سلم.

لعل قراءة هذه المقاطع توحي بنوع من التوتر والحيرة، فالنخلة في رحاب المتولي هي البؤرة التي تتناسل منها الدلالات، لذا تتخذ صورا متنوعة، الأمر الذي يمنح للنص امكانية الانفتاح، على فضاءات متعددة.

استطاع الشاعر أن يجعل نخلته تستمد الحياة من هذه النصوص ليستمد هو طاقته من قوة النخلة وصومودها، فيبدو النص «تأسيسا لبطاقة هوية، مفصلة لا تحيل الى ذات خارجة، وانما الى ذات موجودة في النص (تماهى مع شاعر يوجد خارجه)(3).

يعقد الشاعر حوارا مع الآخر الذي قد يكون ذاته وقد يكون المتلقي، ولكن هذا الحوار موضوعه مبعثر على مدى جسد القصيدة، ولملمة أوصال الموضوع تتطلب البحث في انسجام النص. فهو الذي يكسب النص نصيته، فيصرف القارىء اهتمامه «جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولّده، بمعنى تجاوز رصد المتحقق فعلا، أي الاتّساق الى الكامن (الانسجام)، ومن ثم وتأسيسا على هذا التمايز»(4) يسهم المتلقي في ملء الفراغات مما يستنطقه من المعطى اللغوي من أجل الوصول الى موضوع الخطاب الذي يبنيه مسترشدا بالنص.

علينا أن نتماهى مع الشاعر عبر منطقه التخييلي ونرحل عبر فضائه الذهني لنستخرج ما تكتم لكي الانسجام :

هذه النخلة لي

والظل ّظلّي

من سنا الخلد

وابراق التجلّي

انها ذاتي وكنهي

انها الجزء الذي أصبح كلي

تبدأ الجملة باسم الاشارة لتشير الى النخلة القريبة من الذات المتحدثة، التي لا نعلم من هي، قد يكون الشاعر وقد يكون ذاتا أخرى استحضرها الشاعر، فالنخلة النصيّة ممتلكة من طرف ذات «منذ ابراق التجلي» أي، منذ بدء الخليقة، نخلته والظل ّظلّه.

يقذفنا الشاعر في الزمن الغابر قبل التاريخ ليحيلنا الى بدء الخليقة، الى الانسان الأول وقصته مع الشجرة/النخلة، ومن خلال منطق المتصوفة على لسان ابن عربي : ان ّاللّه خلق الإنسان من طينة ومن بقية الطينة التي خلق منها الإنسان، خلق النخلة، وبقيت بقية مثل السمسمة فمد ّاللّه فيها، وخلق منها أرضا واسعة، فيها من العجائب والغرائب ما لا يقدر قدره، ووصف المتصوفة عالم السمسمة بأنه أرض الحقيقة والتجليات المثالية وهو النفس الرحمان المعبر عنه بالعماء الذي نعته بن عربي بأنه الخيال المحقّق أو المطلق(5). فالشاعر كالصّوفي برقت له حقيقة من حقائق الخيال المطلق، فرحل بالخيال الى مصدر الخيال وينابيع الخلق فتتحول النخلة التي هي جزء منه ومن طينته الى كلّه،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فكيف يتحول الجزء الى كل؟ لا نفهم هذا المعنى إلا إذا استحضرنا صورة من صور حواء أم الجميع، التي كانت جزءا من آدم فاصبحت هي الكل، فمنه خلقت ومنها خلق الإنسان ولكن هذا التخريج لا يكفي إلا إذا بحثنا عن اكتمال الصورة في ثنايا القصيدة ولكن هذه الأخيرة مشحونة بصور مكثفة تحمل تاريخ الإنسان مع النخلة/أو الشجرة.

لعله استحضار لما وقع لآدم بسبب الشجرة، كل هذه التخمينات تتضارب في مخيلتنا ونحن نسائل النص.

ينشد الشاعر مجالا أكثر من كونه، إنه يطلب الممكن المستحيل فالاشراقة الصوفية التي حدثت للشاعر جعلته يقف ويستوقف

هذه النخلة لي

قف

وترجل

أبدا لا تتعجل

إنها الظل الذي كان

وما زال المبجلّ

فاسمع الصوت

من الصامت نطقا

يستوقف الشاعر ذاتا، علّه جرّد من ذاته ذاتا واستوقفها أو أنه يستوقف القارىء في كل زمان ومكان، لعله الوقوف في الزمن تحت ظل المعنى، فكأن الشاعر يقف وقفة اجلال وتعظيم أمام هذا الرمز الطبيعي المبجل، ليستعيد أجراس الكلام، وصدى الصوت، صوت من هذا الذي يأمرنا الشاعر لسماعه، وما علاقة الصوت بالنخلة، صوت يجمع بين المتناقضات، بين الصمت والنطق والحضور والغياب ويبقى الصوت جزء من صورة تبحث عن انسجام.

وأنخ ركبك

بالظلّ العميم

إنه الطيف القديم

وأرح ظهرك للجذع

تطهر بالسكوت

في رحاب الملكوت

واسمع الصوت الذي

زلزل في البدء

جبالا وتلألأ وهضابا

فغدت كالعهن منفوشا

خيوطا...

من بيوت العنكبوت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فأمام جبروت النخلة/الشجرة على الانسان أن يتطهر بالسكوت فتتراءى صور سرابية غير مكتملة قادمة من عمق التاريخ ممزوجة بصوت أزلي وبالشجرة، إنه الصوت الأول الذي (زلزل في البدء..) فهو صوت الحق سبحانه وتعالى (فاسمع الصوت) من المأمور هنا «انه موسى عليه السلام - وجه له أمر «اخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى» ومن المأمور أيضا هل هي مريم العذراء. ربما لأن عبارة (تطهر بالسكون) فيها احالة الى مريم العذراء. «قالت إني نذرت للرحمان صوما فلن أكلم اليوم انسيا» فالمعاني اللاحقة مكمله لفسيفساء قصة مريم، فالتي أراحت ظهرها للجذع هي مريم «فأجاءها المخاض

إلى جذع النخلة فقالت : يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا» وتكتمل القصة عندما تتكثّف هذه الدلالات.

إنه الصوت الذي مازج

بين العهر والطهر
نقاء واشتهاء
وظلاما وضياء
وخلودا وفناء
حيث ألقى
بعناقيد من التفاح
في كل البيوت
فاحتواها الظلّ
غطاها...
ولاذت بالسكوت

فهو نفسه الصوت الذي كتب على مريم أو أمر لأن تكون مريم الطاهرة عاهرة في نظر المجتمع، وهي النقية التي لم تشته والتي بحثت عن ضياء الخلود وسط ظلام الفناء «قالت أنّى يكون لي غلام ولم يمسسني بشر ولم أك بغيا»« يا أخت هارون ما كان أبوك امرأ سوء وما كانت أمك بغيا»

ولكن تظهر صورة حواء ممزوجة في قصة مريم فأم البشرية مزجت بين العهر والطهر والخلود والفناء والظلام والضياء فهي تحمل الصفات نفسها بصورة معاكسة، خلقها الله طاهرة نقيّة خالدة في الفردوس، فاشتهت فأكلت من الشجرة فقذفت في ظلام الفناء بعد ان كانت في ضياء الخلود، فقدت الفردوس باشتهائها. فقدت الكل فنزلت الى دار الفناء بحثا عن الشهوات الجزئية وبالمقابل مريم امتنعت عن الشهوات الجزئية بحثا عن الفردوس والشهوة الكلية، فالأولى أمرت أن لا تأكل من الشجرة فعصت وأكلت فنزلت والأخرى أمرت، أن تأكل من رطب النخلة الجنيّ كي تصعد إلى المرتبة السامية.

وتتضح الصورة أكثر وتنسجم في المقطع الموالي :

حيث ألقى
بعناقيد من التفاح
في كل البيوت
فاحتواها الظلّ
غطاها...
ولاذت بالسكوت

فاستحضار الشاعر لتفاحة آدم التي بسببها هبط إلى الأرض جعل المعنى أكثر وضوحا فاصبح في كل بيت عناقيد من التفاح أي، شهوات عديدة / شهوة الأكل / شهوة الجنس / إلخ.. فاصبحت سنّة التزاوج عادة، وامتلأت الأرض - بسبب انسان وشجرة - بالأشجار والعباد. ومنذ ذلك الوقت يستظل الرجل بالمرأة في البيت ويستظل بالشجرة خارج البيت.

ثم يعود الشاعر ليستحضر الشجرة بعد أن ربط بها تاريخ الانبياء

هذه النخلة لي
قف
وتعلم
إن تعلمت تألّم
إن تعلّمت تألمّت

حذار

أيها الغرّ، حذار..

أبدا، لا تتكلم

ها هنا الناسوت تحت الظلّ

في البدء تعلّم

تعلم الانسان الأول/آدم «وعلم آدم الاسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة» فتكتمل فسيفساء قصة آدم وتنسجم الصورة الكلية للنبيّ الأول. ثم تلتئم الصور المتبقية وتتضح أكثر عند ما يقول:

ها هنا الناسوت تحت الجذع

بالمهد تكلم

بحروف من جراح

ودماء لطخت كل البطاح

وبصوت يتألم

فيه اللاهوت قد حلّ

كطيف

أو كضيف

طاهر الأحرف، والكفين

فاستأذن

يستأنس كالحلم رفيفا

هامسا صوتا خفيفا

لم يكن صوتا مخيفا

باح بالسرّ القديم

من سنا النور العليم

ثم سلم.

تتلاحم جزئيات قصة مريم وما حدث لها تحت الشجرة، فالوليد عيسى بن مريم ينطق في المهد ويعلمها، هي لم تشته فعل الخطيئة ولم تشته الأكل من الشجرة: «فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سريا، وهزّي اليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا فكلي واشربي وقري عينا».

ارتبطت عملية التعليم دائما بالشجرة منذ الأزل علم آدم، ثم علّم موسى كيفية قضائه على سحر السحرة بالعصى وهي جزء من الشجرة، وعلم مريم من خلال عيسى الذي أنطقه في المهد، والمتأمل لتاريخ البشر يجد أن معظم الاحداث ارتبطت بهذا المخلوق النباتي المقدس الذي بسببه نزل الانسان، فالخرق والتمرد يعقبه الألم، فتمرد آدم فنزل فشقى في الأرض، فاذا أردت أن تكتشف الحقائق المستترة تعلم ولكن اذا تعلمت ستتألم. فالعلم الحقيقي مرتبط بالألم كذلك الدعوات ارتبطت بالألم. دعوات الأنبياء والمصلحين والشعراء، من أجل خير البشرية فالعلم مرتبط بالخير والخير مرتبط بالتضحية، التضحية بالجزء من أجل الوصول الى الكل المفقود.

يستحضر الشاعر في هذا المقطع قصة أصحاب الأخدود إذ مزجها بقصة مريم، حتى تماهت فيها فهي لا تظهر مباشرة فهو بنية نصيّة مدمجة في بنية نصية أخرى يصعب الامساك بها. والجملة الوحيدة التي تحيل الى هذه القصة هي كلمة

بحروف من جراح

ودماء لطّخت كل البطاح

ولكن ما علاقة هذه القصة بالشجرة وما الذي يربطها بقصة مريم؟ فالاطار الكامل للقصة له علاقة بالعلم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالكلام في المهد وبالنخلة فهذه الصورة حاضرة غائبة، صامتة ناطقة. قصة شاب مؤمن تمرد يدعو الى التوحيد، فحاول النمرود أن يقتله بشتى الطرق ولكنه كان ينجو من مكائده ومرة قال له الشاب اذا أردت قتلي يا سيدي فاجمع كل الناس واربطني الى جذع تلك النخلة وارم سهمك وقل باسم رب هذا الغلام لتصيبيني وتقتلني أمام الملأ.

ولكن النمرود المتغطرس كان يرمي السهم ولم يلتزم بما علمه الفتى وكان السهم في كل مرة يخطىء الهدف. فناداه الشاب ليذكره يا مولاي قل باسم رب هذا الغلام فتصيب سهمك فينطق النمرود بالعبارة فيموت الشاب/الفرد الموحد، ويسيل دمه في كل البطاح فيؤمن الشعب/الجمع برب هذا الغلام، مات الفرد ليؤمن الجمع، يموت الشاب ويفقد الشهوات الجزئية بحثا عن الشهوة الكلية في الفردوس. تاركا بصمة الدم المراق تحت جذع النخلة نازعا ثوب الفناء لابسا ثوب الخلود، أما مصير الشعب المسكين فقد حفر له النمرود خندقا، حاصر به المدينة من جميع الأطراف وأضرم فيه النيران وقذف فيه كل الذين آمنوا برب الغلام. وتردّدت امرأة حديثة عهد بالولادة وتراجعت عن رمي نفسها في الأخدود وأراحت ظهرها إلى جذع النخلة، ولكن وليدها نطق في المهد وحدثها أن ترمي نفسها في النار، وتبقى على كلمة التوحيد لأنها ستجد النّار بردا وسلاما فتمتثل المرأة لقول وليدها فتتألم بهذا العلم. فمات الأنسان وبقيت

دعوة الحقّ مرتبطة بالألم

باح بالسر القديم

من سنا النور العليم

ثمّ سلم

هي نظرة شاملة من خلال الصور ا لمتناصة، ا لمكثفة، المضغوطة في هذه المقاطع استحضر فيها الشاعر تراث أمة تحت النخلة وبعد هذه الرحلة حاولنا أن نلملم فيها فسيفساء الصور المتناثرة على جسد النص ورحلنا مع الشاعر عبر فضائه الذهني ممسكين بالعصب الدلالي للنص (النخلة، والصوت، والعلم والألم) التي نسج منها الشاعر هذه التحفة الفنية التي لم نصل بعد الى معناها الحقيقي. فما الذي يقصده الشاعر من خلال استحضاره للنخلة والصوت :

أي نخلة أنت

وهذا الظلّ ظلي

أنت يا ركبا لترحالي وحلّي

في متاهات اغترابي

وابتعادي واقترابي

فالنخلة هي المعادل الموضوعي بالنسبة للشاعر يبث لها حنينه :

أنت لي ظل

به السر استتر

قبل ان تولد شمس وقمر

أنت يا سر الخلود

وبراقي للصعود

خلف آفاق الحروب.

إلى أن يقول :

هذه النخلة لي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أم رحيمة

وهي لي زوج

وحضن وقرينة

وهي لي

كهف عريش

حضن دفء

وحنان وسكينة

وهي لي

في ليلة الرغبة

والشهوة

إلى أن يقول

أنت أترعت كؤوسي بالحنين

ليلة البوح واشراق اليقين

فانصهرنا..

بين ظلّ الظل

حنينا...

تمايلنا، رقصنا

همسا ورنين...

كان لحنا قدسيا

يستحضر الشاعر بعض التيّمات تحيل الى المعنى الخفي فهو منذ البدء يقف أمام النخلة في صحراء الجريد ويلبسها دلالات متعددة تتحول النخلة عبر هذا الدلالات إلى:

الأم

النخلة الزوجة

الحبيبة

الوطن القصيدة

الأرض

القصيدة

دفء دفء

تنبت النخلة في الصحراء وتصمد وتثبت القصيدة في ذات الشاعر، فالشاعر يستمدّ قوته من النخلة/القصيدة، الشعر، ماء الحياة/يستعيض بدفئها عن دفء المرأة.

فمنذ البدء كان الشاعر ينشد الشعر ماء الحياة ويقف في الزمن السائر تحت ظل المعنى الظل ظلي ترددت هذه العبارة على طول القصيدة.

فالصوت هو صوت القصيدة :

آه لكن

أيكون الصوت رجعا

ليقيني

أيكون الحرف جمرا

لظنوني،،،

أيكون الجرح بوحا

من حنيني...

ثنائيات الغياب والحضور تتجلى عبر السطح بين حضور الأثر وغياب الصورة التي اختفت خلف قصص الأنبياء / الخبر المقدس فالعهر والطهر يمثل اللغة المتمردة لغة التحول والتمرد فتعلن اللغة عن نفسها بوصفها جسدا يكرس علاقة الاشتهاء فهي رنين الصوت الغائب من بعيد والصادق إنه صوت الكلمة فبالكلمة قال المولى كن فكان الكون. وبالكلمة قامت الدعوات فالكلمة هي السيف وبالكلمة يتقاطع الشاعر مع النبي ليبوح بالسرّ. ويظهر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للناس أن الشعر هو سر الاسرار. والظل هو ظل المعنى الممتد على مرّ العصور، كان وسيظل رمز الحضور الدائم صوتا رغم غياب الصورة. فالصوت رنين داخل الشاعر والنخلة هي قصيدة في رحاب المتولي فهي العنت الداخلي للخيال لدى المبدع. هي نخلة القصيدة وثمارها الكلمات ومذاقها حلو. فينتشي الشاعر عندما تخرج القصيدة إلى الوجود فينتظم الفوران الداخلي ليخرج على شكل شعر منتظم منسجم فهو جزء منه ولكنه كله لأنه منصهر معه. فالشعر ماء الحياة وحياة الشاعر بالشعر.

هي رحلة مشوقة الى عالم الميداني بن صالح والقصيدة نافذة يطل بها القارىء على ذات الشاعر المستترة يهديها للقارىء ليتفيأ تحت ظلال معناها وينتشي.

هذه النخلة لي
لي ولكم
لي ولهم
لي، ولنا نحن جميعا
أجمعين
ظلها الخالد حضن
دافىء، خصب أمين
فلنكبر لسناها
حبلت بالحب طالت
رقصت، مالت، تعالت،
طلعها كان،
وما زال بديعا
عزها كان،
وما زال منبعا
فهي نسغ للوجود
وهي رمز
للصمود
والتحدي
والخلود.

فالشعر دعوة للحق والشاعر هو نبي الأمة، لعلها دعوة من الشاعر عبر هذه القصيدة الى التأمل في الدعوات السابقة التي كانت مجددة للعقائد فكذلك الشعر ينبغي أن يلعب دور التغيير نحو الأفضل ويبني من خلال الحاضر والمستقبل والشاعر يستطيع أن ينقل لنا العالم عبر فنه وشعره. فالحقيقة تعلن عن نفسها عبر الفن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش :

1 - عبد اللّه الغذامي : النقد الثقافي، قراءة في الانساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب 2001 ص 245.

2 - المرجع نفسه ص 245.

3 - محمد خطابي : لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1991 ص 295.

4 - المرجع نفسه ص 6

5- فراس السواح : مغامرة العقل الأول ، دار الكلمة للنشر 1982، ص 29.

فضاء الذات في مجموعة «أكبر من أن تراني»...

مصطفى المدايني

صالحة جلاصي صوت شعري يكتب بصمت وينشر بصمت. اصدرت ديوانها الأول باكورة أعمالها وسمته بـ «أكبر من أن تراني»(1). وقد اشتمل على 43 قصيدة ومقطوعة مع كلمة أولى حبرها الشاعر يوسف رزوقة مرفوقة بكلمة توجهت بها الشاعرة إلى «زوربا».

ولعل هذا المفتتح (الإهداء) الذي انطلقت منه الشاعرة يمكّن الدارس من أن يستشف خصائص هذه المجموعة. لذلك سنحاول اقتحام هذه الأشعار متسائلين عن حدود الكلمة الشعرية عند هذه الشاعرة التي قلنا انها تعمل بصمت وتكتب أيضا بعيدة قدر المستطاع عن الشقشقة اللفظية التي طالما كانت كابوسا على الشعر بعنوان الالتزام بحدوده وضوابطه، إلا أن الشاعرة صالحة جلاصي ارتأت في الشعر تعبيرا عن عمق الحياة الانسانية في كافة مراحلها وجميع أحوالها أي أنها تؤمن ان الشعر أو على الأصح الشاعر لا يرتقي إلى الحالة الشعرية إلا إذا استطاع التوصل الى قراءة حالة الانسان ووضعه في الكون. وبالتالي فان مجموعة «أكبر من أن تراني» هي بالأساس ديوان الذات بحق، فما هي إذن حدود هذه الذات بعبارة أدق فضاؤها خاصة ان هذا الديوان يحمل منذ عنوانه معاني الفضاء عبر عبارة «أكبر من أن تراني» ؟.

الفضاء(2) مصطلح اخترعه باختين في عشرينات القرن العشرين وهو مصطلح يستمد معناه من الفيزيا والرياضيات معا ويستعمل بطريقة رمزية إذ هو يجمع عنصرين متكاملين : الزمان والمكان. وهو كناية عن الشيء إبان حركته أو هو على الأصح متابعة الشيء في كل تحولاته وتغيّراته زمانيا مكانيا. لذلك يعتبر المركز المنظم لأهم الأحداث المكونة لمنطق الأحداث كما يصوّرها الكاتب/المبدع/الشاعر عبر سلسلة اختياراته اللغوية. وفضاء الذات هو متابعة كيفية تصوير الشاعر لذاته عبر مراحل الكتابة.

ويتضح المعنى أكثر إذا انطلق الدارس من عنوان المجموعة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العنوان : «أكبر من أن تراني».

عنوان مريب يحتمل قراءات مختلفة، ولكن إذا التزم الدارس بالنص كما هو وارد في الصفحة الواجهة فإنه سيدمج بلا شك الشاعرة ضمنيا داخل العنوان : «صالحة الجلاصي... «أكبر من أن تراني». ورغم ذلك فان المخاتلة والريبة في القراءة تبقى واردة. فهل تخاطب الشاعرة كائنا ما وتتوجه له بالكلام أي أن «أكبر من أن تراني» تعني مقول القول، بعبارة أوضح إن الشاعرة صالحة الجلاصي (تقول) (أنا) «أكبر من أن تراني» أو أن الأمر لا يعدو أن يكون تقرير حالة ؟.

فالكاتبة، عن طريق سارد ما تخاطب كائنا فتقول له (إنك)

أكبر من أن تراني. وفي كلتا الحالتين فنحن، أمام قراءتين محتملتين لا يمكن بحال الحسم بينهما إلا بعد تمام القراءة لكامل الديوان. غير أن الدارس الحصيف يمكن أن يقرر منذ البدء ان الشاعرة خاصة والكاتب بصفة أعم انما يخاطب (الآخر) ليقر بأنه مهما حاول المتلقي سبر أعماق الشاعر/المبدع/الأديب يبقى بلا شك بعيد المنال وبمنأى عن قارئه وان تمكن أحيانا من تلمس بعض خصوصياته وكشف بعض تجلياته...

إنها الشاعرة لحظة البوح(3) أي إبان انفتاح انسانيتها المطلقة حيث يصعب التوصل إلى مدى استيعابها للعالم. انها الانثى التي ترى العالم في ذاتها حد التماهي إنها والعالم صنوان أو وجها وقفا. والآخر ـ المتلقي ـ القارىء مهما أراد كشف حيوية هذا العالم ومدى تفتحه حتى في لحظاته المكفهرة، فإنّه يبقى خارج إطاره وان اقترب منه، بعيدا عنه وان اندمج فيه، لأنها أي الشاعرة/الباث أكبر من أن ترى، لا بالمعنى السلبي، ولكن لأنها تحضن العالم وتحتفل به وتموت فيه وتحيا. انها تعيش العالم على رحابته فتحتضنه. ولعل ما ورد في الاهداء أكبر دليل على ذلك. تقول الشاعرة : «إلى زوربا رمزا لاندفاع الانسانية وجموحها خلال سيرتها الطويلة ومغامرتها الوجودية الشاقة والمثيرة توقا إلى الحرية والحب والجمال(4)، إنه الاحتفال الكامل بالحياة. فزوربا الذي توجهت له الشاعرة بالإهداء لا يعدو أن يكون كائنا ورقيا، بطلا اسطوريا تمكن الكاتب المبدع اليوناني المعاصر كزانتكيس من بعثه إلى الوجود، فإذا هو كائن أصدق حياة من بعض الأحياء لأنه عايش حياته كما يجب أن تكون. ولعل تلك الصورة التي ختم بها المبدع روايته حيث صوّر زوربا لحظة وداعه للكون وهو يقوم من فراشه ويفتح النافذة ليستطيع رؤية العالم قبل مغادرته له نهائيا. انها الحياة بملئها لحظة الموت، الحياة الكلية. ففي تلك اللحظة لم يتورع الرجل الذي خير الحياة من فتح ذراعيه وكأنّه يود احتضان العالم ساعة رحيله الأبدي. انه يودّ بلا شك الالتحام بالعالم وهو الذي بلغ الحرية والحب والجمال(5). ومن ثمّ تغنت الشاعرة أيضا بالحرية والحب والجمال. ولذلك قسمت ديوانها إلى قسمين :

أ ـ «عناقيد الدهشة» وفيها 15 قصيدة ومقطوعة

ب ـ «ظلال القصيدة» وفيها 33 قصيدة ومقطوعة.

عناقيد الدهشة :

مركب إضافي يتكون من عناقيد (جمع عنقود ـ منتهى الجموع) مضاف والدهشة (مفردة) مضاف إليه. وان كانت العناقيد هي المجموعة من الأزهار التي تليها الثمار، فإنها تدل على الكثافة والكثرة (منتهى الجموع)، لما قد يتذوقه الانسان ويستلذه من طيبات الأرض، إلا أن الدهشة تجعل القارىء يصدم بضرب من الانبهار. إنها الحيرة والنظر إلى الشيء فيغشى البصر ويرتد عنه، وقد يؤدي إلى أن يضل الفرد طريقه فلا يهتدى إلى سبيل... لذا افتتحت الشاعرة عناقيدها بمقطع ارتأت رسمه بخط غليظ جلي :

وجدت ذاتي
لم يعد للريح معنى في حياتي
الطريق أمامي

وأنت في مهب الذكريات ...(6)

وكأننا بالشاعرة أرادت أن تطمئن. فالمتكلم مستقر حيث وجد ذاته نفسه. انه ضرب من التوازن الفريد المريح على الأقل بالنسبة إلى لحظته، وان الدهشة المخيفة أو التي قد تحيل على الخوف اَمّحت إلى حين. لذا يشير الباث إلى الريح/الأوهام/الأصقاع الغريبة/ الاحلام المزعجة/ الكوابيس... إذ الريح أوهام توحي في الغالب بتلك العواصف الشديدة، الباردة، القوية الدفع حيث تجعل البحر على غير حالة، وتتلاعب بالسفن وفق ما تشتهي، وكأن المتكلم وجد قراره أخيرا... وقد بدا انه في اتفاق مع كيانه عالم بسبب وجوده. إنه الفرد وقد استمد من ذاته قوة يصارع بها الحياة بل لعله وجد طريقه إلى «نوبة الحياة» كما يسميها أ. موران الفيلسوف الانتروبولوجي(7)، أي تلك اللحظة التي ينعم فيها الفرد بحياته وهو على علم بأنه يعيشها فعلا. لذا كان «الطريق أمامه» فالمسلك واضح لا ضلالة بعده أو هو قد يتراءى للقارىء/السامع منذ الوهلة الأولى خاصة ان الشاعرة تجاهر بالسبب «وأنت في مهب الذكريات» أي أن المتكلم الآن وفي هذه اللحظة عند التلفظ والابلاغ لا ينظر إلا الى المستقبل، فالماضي بما فيه ذهب وانقضى ولن يعود بما كان فيه من حيرة وخوف وصراع ومكابدة.

إلا أن المتكلم لا يكتفي بذلك فنجده ينهي خطابه في عناقيده بـ :

اي ّايقاع سيعبر عن ذاتي

إن طالبني ظلي بالانفجار

ودعاني إلى رقصة الانصهار ؟

بم ستقتات الروح حين يأتي الجفاف

ويداهمني موسم الغياب ؟

أي زمان هذا وأي مكان

وأي ربوة ستركض عليها خيولي

إن أطلقت للذات العنان ؟

إنها الأسئلة المحضة لذا وضع لها المتكلم ومن ورائه شاعرة في غاية الحساسية لنبض الحياة، عنوانا نقاط استفهام باعتبار انها اسئلة تبقى عالقة حتى في تلك اللحظات التي يمكن للفرد أن يكون فيها محتفلا بالحياة منغمسا في التلذذ والالتذاذ. ثم ألا يعني ذلك أن الكائن في الكون انما يتنعم بالأساس بواسطة هذه الأسئلة عن ذاته وعن وجوده، بعبارة أدق عن الانسان طفل العالم(9) المحيط بحق. وكيف لا ينصهر الفرد في التساؤل عن ظلّه وحضوره وغيابه وكيف لا تقتات الذات/الروح إبان الجفاف، وكيف يمكن للذات ألا تكون فتصل بالعدم، ثم كيف ستكون النفس/الروح لو لم يكن لها هذا العقل الذي بواسطته استطاع الانسان أن يقتحم أسرار الكون فاذا هو سابر للأغوار مقتحم للأسرار مغامر لا ينتهي عند حدّ ولا يقف أمام المدهش ولا يتورع عن ولوج الأوغار والأغوار. إننا أمام شاعرة تضع النقاط عن الحروف من أجل فهم أمثل للذات فإذا هي بقدر ما تسعى إلى تصوير الذات لا ترعوي عن التوقف في ضرب من النقد الذاتي لمزيد التعمق والتحليل والتفصيل والتدقيق. إننا أمام شاعرة لا تبتعد عن انسنتها العميقة لذا كانت «ظلال القصيدة»

ظلال القصيدة...

الظلال ج ظل وهو العز والمنعة والكنف. إنه الفيء الذي

ترتاح له النفس في لحظات كسادها الكبير والظل أيضا في عبارة ظل الليل شدة سواده وحدّة ظلمته، وظلال البحر أمواجه العالية الصاخبة.

والقصيدة فهي من القصد العصا التي بها نستعين في سيرنا فهي الموجه المحدد للمسار الوثيق وهي أيضا جنس من التعبير اتفق أهل القلم على اعتباره منهجا في الكتابة لعله بدوره كالعصا نتكىء عليها لأننا في حاجة ماسّة إلى توازن ذاتنا والقصيد/القصيدة يخول للفرد ضربا من التوافق والانسجام لأنه كلام سجيّ قد يجعل النفس تعرف لحظات هدوء واتزان.

أما ظلال القصيدة فهي بلا شك تلك اللحظات التي نتمتع بها ونحن نقرأ/نطالع/نرحل (مع) ما جاء به من ابداع الشعراء. بل إن الشاعر نفسه يجد أريحية كلما أنهى قصيدة. فكأن القصيد يصبح ظليلا مع تمام إبداعه. ولعل الشاعرة مرّت من عناقيد الدهشة المثيرة إلى ظلال القصيد في ضرب من البحث عن لحظة وئام قلما يصل الفرد إليها في حياته اليومية العادية عبر المألوف من العادات والتقاليد. فما هي إذن ظلال القصيد؟ ولم ارتأت الشاعرة أن تجعل لأشعارها ظلالا لا يمكن الركون اليها لحظة ما ؟

تشمل الظلال 33 قصيدا ومقطوعة أي أكثر من ضعف ما ورد في العناقيد، وبالتالي فإن التجربة في هذا السياق تبدو أقوى وأشد. فظلال القصيد هي تلك الجذوة التي يضيفها الشعر باعتباره جنسا إبداعيا يخوّل في نفس الوقت للمبدع، من ناحية وللمتلقي من ناحية ثانية امكانية الانفتاح فهما للحياة وتعمقا فيها والشاعر يعيش التجربة ويخوضها عمليا ونفسيا لكي يمكن اللغة عبر تجلياتها المختلفة من صياغة الكون من جديد وفق ثوب جديد(10). فالشعر ليس فقط أوزانا وقوافي وانما هو بالأساس تجربة حية عاشها الشاعر وخيرها فأجاد إعادة صياغتها وفق نمطية يراها جديدة ومتجذرة في آن، وصاحبة ديوان «أكبر من أن تراني» لم تتبع الطرق المألوفة وانما سعت إلى نحت الكيان وكأن ظلال القصيدة هي التجربة الحية للشاعرة لذا تنطلق من عالمها الأرحب. تنفتح الظلال بـ :

وعدتك بالقصيدة من أول الزمن

وها انني الآن استنفر كل حواسي

واجمع لك ما بي من جموع ورغبة

كي أرسم على ورقي شكل المحبة

وأدوّن فداحة عشقي بك.. يا وطني(11)

هل الشاعرة تنظر في مرآة ذاتها لكي تتوجه بالخطاب إلى هذا الكائن الذي ملأ كيانها؟ انه الوطن الذي بانتمائها إليه انما تضمن سندا قويا دونه لا يمكن أن تصل إلى تحقيق ذاتها وغرضها. إنه النّسغ الذي دونه لا حياة. فالقصيد عند الشاعرة نابع من ذات أكبر ضاربة في البعد متجذرة ملتحمة بصورة ما مع الأزل. هو القصيد ـ الوطن بما يمثله من تراث وتاريخ وأساطير وآراء وأفكار، وهو أيضا قصيد الآني لأرض المجتمع ـ الوطن هو الذي يحدّد المسار. وفي خضم هذا التوجه تخاطب الباثة لواعجها، ذاتها وفي نفس الوقت العالم في قصيد «ضفتان».

طفل هناك

وقف باحثا يلملم أعضاءه

وفي كفه جمر السؤال

ماذا حصل لي

في هذا اليوم العائم بالدم(12)

وهي لا ترى مندوحة من تصوير الوضع الانساني المأساوي الذي تعيشه الأمة العربية وشعوب العالم المستضعفة مع تركيز عما يعانيه الفلسطيني التائه والعراقي الجريح في قصيد «الطفل الهرم» :

الأرض أرملة تئنّ

فرّمنها الانسان

واستبد بها قناع قذر(13).

إننا أمام المآسي التي أصبحت بالنسبة الينا حقيقة نعيشها يوميا لذا فإن الطفل عند الشاعرة طفل شيخ هرم، طفل على شفا الموت لأنه يعيش الحرب رغما عنه، فهي مقبلة إليه ساعية إلى سحقه ومحقه. والشاعرة تسعى في هذه المجموعة إلى تصوير جذوة الحياة في أقسى حالاتها قتامة.. إبان الصراع المرير مع الموت كأن ترى الأنفاس تصاعد من الجسد المسجى أمامك ولا حول لك أمامه ولا قوة... :

شاهق الموج أغراك

معزوفة كنت بين أصابعه

وكانت نواقيس غدره تستدرجك مبتسمة

(...)

وأصابك الذهول في حدائق الموت (14)

إلا أن الشاعرة تعلم أن الكون على ما هو مجبول عليه لا يخلو من لحظات ناصعة فالأم عزيزة(14) سنديانة وارفة يستظل بها لأنها ذات حنان دافق لا ينقطع..

وكأن الشاعرة تجد لذة في كشف إبداعها، فإذا هي في صراع مع القصيدة المتمنعة أو هي ترى ذاتها قصيدا متمنعا... :

لن تفلح يوما في جرّي

إلى الورقة

لأنني بكل نرجسية

سأسلط عليك كبريائي.. (16)

إنّه الشاعر يصورّ ذاته وكأنه أمام المرآة، ولا يريد أن يرى على ما هو عليه لحظة الابداع إلا أن العبارة الخائنة هي العبارة الصادقة. ومن ثمّ كانت قصيدة القصائد جمعاء، ولعلها ظل كامل الديوان، إذ هي تجيب عن تساؤلنا الذي طرحناه منذ البداية، من المتكلم ومن المستمع المتلقي في «أكبر من أن تراني»؟ ثم ألا يكون المتلقى الآن على أهبة أخذ زمام الأمر ليصبح بدوره باثّا، لأن القصيد هو قصيد قارئه حالما يتشكل بين يدي مبدعه. «فأكبر من أن تراني»؟ تصورّ المأساة الانسانية إلا أنها تحمل أيضا قوة المجابهة التي تتمتع بها الشاعرة فإذا هي في صراع بين أن تكون أو لا تكون، أن تبدع أو أن تعيش حياتها بلا لون أو طعم أو نكهة.. :

أقاوم زمني

انحته صخرة صخرة

فاقيم حفلي... (...)

جليدك ما انفك يلسع أيامي

وأنت أنت

من ذاك العميق جئت

متوّجا بالخريف

تتخيّل انك تراني

عمري خصلات في الريح

لوحتك، زادها دمي أناقة

أهديتني سوادي

فأنا الآن بين طيّاته

أكبر... أكبر

من أن تراني...(17)

إنه الصراخ النابع من الذات مما يؤكد أن فضاء الذات أكبر من أن يحاصر. وان الذات لا تستمد قوتها إلا لحظة انغماسها في رحيق الحياة. إننا أمام شاعرة تنشر ذاتها فعلا وتنثرها على الورق. وإنها في نثرها ذاك نشرها، لا ترعوي عن الشدو حينا والصراخ أحيانا لأن الحياة ذاتها هي ذاتها، وكلّما انغمست الذات في الحياة تماوج فضاؤها وتحرك وتغيّر وتبدت غمومه وأعاصيره وأفراحه وأتراحه لذلك كانت العناقيد : عناقيد الدهشة التوغل الأول في مجال الحياة الأكبر ثم تبعتها الظلال : ظلال القصيدة لكي تجد الشاعرة فيئها الرحب فتستلذ الحياة وتستعذبها وتتذوق نسغها الدفين. وتجعلنا ننغمس معها فنلتذ ويلتذ منا قارىء ضامىء إلى الكلمة الصادقة الخؤون في آن معا...

هوامـــــــش :

1 ـ صالحة جلاصي ـ «أكبر من أن تراني» ط1 ـ ش. ت. ن وتنمية فنون الرسم ـ 136 ص.

2 ـ أنظر :

3 ـ 4 ـ م ن ص ص 45 ـ 7

5 ـ من آخر كلمات «زوربا» : «انني احتفظت بجميع حواسي في آخر لحظة وإنني غير آسف على شيء فعلته.. لقد فعلت أشياء كثيرة في حياتي، ولكن لم أفعل كل ما كنت أريد أن أفعله. إن الرجال الذين على شاكلتي يجب أن يعيشوا ألف عام. ويقول السارد : وقد جلس بعذها في فراشه (...) ثم وثب منه وسار إلى النافذة وتعلق بها وارسل بصره إلى الجبل وفتح عينيه وجعل يضحك... ومات وهو واقف أمام النافذة وأظافره مغروسة في إطارها. «زوربا اليوناني» نيكوس كانتزاكيس ـ ترجمة عمر عبد العزيز أمين ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ـ (د ت) ص ص 223 ـ 224 .

6 ـ الديوان ص 11

7 ـ أنظر :

8 ـ الديوان ص 46

9 ـ أنظر :

10 ـ قصائد الديوان مليئة بالحياة الحقيقية أي أن الشعر عند المبدعة لا يختلف عن حالة الشاعر الواقعية : انظر قصائد : بوح، ذات صبح، وعدتك بالقصيد يا وطني، ينبت الزهر ثانية... صص 45 ـ 44 ـ 49 ـ 102.

11 ـ م ن ص : 49

12 ـ م ن ص : 62

13 ـ م ن ص : 66

14 ـ م ن ص : 105

15 ـ م ن ص : 114

16 ـ م ن ص : 127

17 ـ م ن ص : 131 ـ 132

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعرية الأزمنة

الصحبي العلاني

تطرح مسألة الزمن في علاقتها بالعملية الابداعية عديد الاشكالات المتضاربة وتبين عن كثير من المسائل التي لها صلة برؤية الانسان للوجود ومنزلته فيه. ولكننا في هذه المداخلة التي وضعناها تحت عنوان شعرية الأزمنة عند محمد الغزي لن نوغل في القضايا النظرية كثيرا وانما حسبنا منها ان نستأنس ببعض المحددات الاساسية وأن نركز اهتمامنا في المقابل على النص الشعري وأن ننصت اليه وأن نكشف عن كيفية توظيفه للزمن وطريقة الارتقاء به من، مستوى الوعي المباشر الى مستوى الصياغة الفنية ففي هذا المستوى الأخير تتجلّى اضافات المبدع وخصوصيته.

فالزمن منظورا اليه من زاوية التجريد الذهني والفلسفي يمثل - بعبارة برغسون - تلك «القوة الهائلة التي تنهل من معيني العدم والأبدية» وهو وفق هذا التصور صيرورة منفتحة على المطلق. ولكن وعي الإنسان بالزمن ينحو به الى التجزئة والتحديد والتعيين، إنه وعي يرنو الى سلب المطلق برده الى المعين ومن هنا انبثقت الوحدات الزمنية المختلفة كالأعوام والشهور والايام والساعات والدقائق والثواني وغيرها من الوحدات المتناهية الدقة والموظفة في بعض العلوم الصحيحة. فمن خلال هذه الوحدات يسعى الانسان الى السيطرة على الزمن وإخراجه من اطلاقيته برده الى حدود مضبوطة معلومة يتشكل في نطاقها وعيه ويتجدد موقعه. بيد أن هذه التحديدات التي تتيح للانسان الانتقال بالزمن من مستوى اطلاقيته الى مستوى التقييد لا ينبغي ان تحجب عنا وجود حالة من الوعي الوسط تقوم على شيء من التجريد لا يخفى ونقصد بذلك التقسيم الثلاثي للزمن كما يتجلى من خلال الحديث عن الماضي والحاضر والمستقبل. وهي أزمنة ثلاثة سليلة الزمن المطلق يعي بواسطتها الانسان وجوده ويعي ذلك الوجود على نحو فيه الثبات والاسترسال في آن. أما الثبات فمتعلق أساسا بالزمن الحاضر حيث يتميز الوعي بالراهنية والمباشرة، خلافا لما عليه الأمر مع الزمن الماضي الذي يكون فيه الوعي قائما على التحقق والاكتمال لأن احداث الماضيمعلومة منغلقة في زمانيتها وعلى النقيض من ذلك فإن المستقبل يظل في حكم المجهول ليس للإنسان به علم ولا وعي له الا على سبيل التوقع والظن والاحتمال.

وفي خضم هذه التحديدات تتنزل العملية الابداعية ولكنها تطرح زمانية خاصة بها. فالمبدع، أي مبدع، لا ينفصل عن الزمن الذي يندرج فيه سائر البشر من بني جنسه ولكنه يتميزّ عن هؤلاء جميعا بقدرته على خلق زمانية أخرى هي زمانية العمل الفني بمرجعياتها الداخلية التي تتفاوت درجات صلتها بالمرجعيات الزمانية الخارجية فتكون حينا استباقا لها وحينا آخر

http://Archivebeta.Sakhrit.com

تساوقا معها واسترجاعا لها، وهذا ما يجعل الابداع الفني عموما والشعري على وجه الخصوص ضربا من ضروب الحد من وردينا من ردائن النبوّة والكشف، ان الابداع إذن وعي آخر بالزمن ودرجة أخرى من درجات ادراكه والتصرف فيه. فكيف تجلّى هذاالوعي من خلال مدونة الشاعر التونسي محمد الغزي؟ ما هي مظاهره وتجلياته؟ وما هي المسلمات الثاوية فيه ؟

ولكننا قبل الاجابة عن هذه الاسئلة جميعها نشير إلى أن اختيارنا لمدونة محمد الغزي ليس من قبيل التركيز على علم من أعلام الشعر في تونس واقصاء الآخرين بل غاية ما في الامر ان مسألة الزمنية بدت لنا مطروحة بحدّة لدى هذا الشاعر وهي فضلا عن ذلك ذات تجلّ مخصوص لديه. ولا يتعلق الأمر هنا بمضامين قصائده فذلك ما سنركز عليه في مستوى آخر من هذه المداخلة، ولكن الخصوصية التي نقصد متعلقة بما عمد اليه محمد الغزي في الآونة الأخيرة فقد أصدر مجموعة شعرية وضعها تحت عنوان «سليل الماء» وهي مجموعة قائمة على حدي الجدة والندم، في اصدار جديد ينضاف الى المكتبة الشعرية التونسية ولكنها في ذات الحين، استرجاع لقصائد قديمة سبق له نشرها في مجاميع شعرية سابقة وهذا ما يبرر تصنيفه لها كـ «مختارات شعرية». أي أن محمد الغزي بمجموعته «سليل الماء» يقف وقفة المتأمل المراجع لذاته فيقرأ تجرته الشعرية قراءة المتصفح ويحتفظ في مجمل ما كتب بما يناهز الستين قصيدة ويغضّ الطرف عن البقية. ان الشاعر هنا يراجع زمانياته ويحين نتاجه الابداعي بوعي تاريخي مخصوص تواق إلى اعادة النظر في القديم، قديمه، بعين الحديث الباحث عن التجدد.

ومن الطريف ان نلاحظ ان هذا التداخل بين القديم والجديد في سياق التجربة الشعرية منظورا اليها في كليهما هو من جنس ما نلمسه في مستوى القصائد مفردة مأخوذة بعضها في استقلال عن بعض. فقصائد محمد الغزي تبدو متنازعة بين قطبي الماضي والحاضر، وذلك ما نلمسه انطلاقا من العنوان ذاته، فلفظة «سليل» تعني ـ كما جاء في لسان العرب لابن منظور ـ «ما سل من صلب الرجل وترائب المرأة كما يسل الشيء سلا» وتعني أيضا الولد حين يخرج من بطن أمه. وهي بهذا المعنى تحيل على الأصل المؤسس في الماضي، إنّها جذر الانتماء وقطب الثبات. ولكن الشاعر يصلها بعنصر طبيعي/ومن أخص ما يختص به هذا العنصر فضلا عن سمة النقاء، أنه جار متحول بل هو رمز الحركة الدائبة والحياة في استمرارها، هكذا اذن يقف بنا عنوان المجموعة منذ المستهل على ثنائية الثبات والتحول والقديم والمحدث وكأنه رجع صدى لما ورد في قصائد هذا المتن التي تؤوب بنا هي الأخرى بين هذين الحدين الزمنيين وما بينهما. ففي قصيدة آدم (ص 32) يطرح الشاعر الاسئلة/البدايات فيقول :

ماذا لو لم يهم بتلك الشجرة؟

ماذا لو لم يقطف ثمارها؟

ماذا لو لم تكن خطيئته ؟

ومثل هذه الأسئلة تنبيء للوهلة الأولى بأن الشاعر يتوق الى الزمن الأول زمن المطلق الذي تنحلّ فيه التحديدات

وتسقط فيه التعينات زمن الابدية في الجنة، كما تنبىء بأنه يبحث عن الانعتاق من الزمن الدنيوي، زمن ا لمدنس بحثا عن الفردوس المفقود. ولكن من يتأنّى عند منعطفات النص يفاجأ بأن الشاعر لا يريد استبدال زمن بزمن ولا يروم الأوبة الى ما به غيره من الشعراء بل انه يصرّ على انسانيته ويتمسك بزمانيتها المدنسة حتى ان كانت زمانيّة الخطيئة فيقول :

هل كنا سنرث الأرض ؟

هل كنا سنندلع كالبرق في ظلمتها ؟

هل كنا سننحدر كالجواميس من عصر إلى

عصر؟

ونمضي كالوعول من ضفة إلى أخرى ؟

ان الشاعر هنا يمجد تاريخ الانسانية ويحتفي به بل انه يصورّه تصويرا ملحميا قائما على حركة الجماعة برمزية القوة الكامنة فيها فانتقال الانسان من عصر إلى عصر ومن حقبة الى أخرى تستعار له صورة من عالم الحيوان جواميس ووعولا. ذلك أن زمنية الأرض هي الزمانية الأصلية التي يتمسك بها صاحب القصيدة ولا يرى دونها بديلا. ومن هذا المنطلق تضحي الخطيئة كما عبر عنها الفكر الديني القديم، خطيئة آدم، مصدرا للافتخار بما أنجزه الانسان وفي ذلك يقول :

المجد للخطّائيين

من قوّموا درء الأرض

وصوّبوا أخطاء السلالة.

وبهذا المعنى فان التاريخ الأرضي ليس جزاء أو تكفيرا عن خطيئة ارتكبت بل انه الصواب عينه، ان التاريخ هنا تاريخ قداسة، قداسة الانسان الفاعل في الزمن المعلي لامجاده بما في ذلك مجد الخطيئة.

ولما كان تاريخ الانسان على الأرض تاريخ الفعل المقدّس لذاته بعيدا عن منطق التكفير والجزاء. فإن كل ما يأتيه الانسان يظل في تصورّ الشاعر موضوعا للتمجيد. إلا أننا نلاحظ في نصوص المجموعة احتفاء خاصا بالطفولة من حيث أنها الزّمن المطلق الجديد الذي يلوذ به الانسان بحثا عن معاني العناء. وذلك ما يتجلى بوضوح في قصيدة «في سن السابعة» (ص 35) حيث يقول :

عندما كنا معا في السابعة

كنت أطبقت على النجم يدي

ثم آويت

إلى البيت حفيلا

عندما كنا معا في السابعة

كنت في خلوتنا فتّحت كفّي

فاذا كفّي خلوٌ

وإذا النجم الذي خبأته قطرة ماء لامعة

عندما كنا معا في السابعة.

تسترجع هذه القصيدة زمن الماضي وتسبغ عليه أبعادا سحرية فتنسب إلى الطفل القدرة على امتلاك الكون وعناصره. فالنجم هذا العنصر الطبيعي البعيد في عليائه يضحى قريبا في متناول اليد وتمحي بذلك الحدود الغادية المألوفة بما يشكل مصدر احتفاء وابتهاج ولكن هذه القدرة التي تنسب الى الطفل لا تلبث أن ترتد الى الحدود العادية فيتحول النجم الى قطرة ماء في الكف، ومن الغريب أن نلاحظ أن الشاعر/لا يعبران عن أي شعور

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

بالخيبة أو المرارة وقد نزعت عن العالم سمته السحرية بل انهما يقنعان بالامر ولكن السحر مع ذلك بان تلمسه من خلال الاحتفاء بالطاقة التحويلية الكامنة في الوجود فانقلاب النجم قطرة ماء لامعة يمثل في حد ذاته ظاهرة سحرية يعتبرها الشاعر أكثر طرافة من اطباق الكف على النجم

إن الطفولة، إذن، هي عالم السحر والقدرة على تحويل الأشياء وهذا ما يجعلها رديفة الحلم، بل انها الحلم ذاته. كما نتبين ذلك من القصيدة التي عنونها الشاعر بـ «حلم» (ص 47) :

عندما دخل الطفل حجرته القفرة

أبصر الغاب في حلمه قادما

وجبال الأقاليم منحدرة

عندما علّق الطفل أبوابه المشرعة

أبصر البيت في حلمه مركبا

وستائر حجرته أشرعة

ان هذه القصيدة كسابقتها تحتفي بزمن الطفولة على اعتبار كونه زمن القدرة على تحويل الأشياء وإعادة تشكيل العالم الا ان هذه القدرة ليست متأتية من الانسان ذاته بل هي نابعة من الحلم أداة للانعتاق من أسر الزمن الكرونولوجي العادي المألوف للانفتاح على زمن نفسي لا محدد فيه، وهو زمن ينهل من الخيال الفياض الذي يجعل الانسان الطفل ملتقى لحركتين تتفاعلان :

1 ـ حركة من الطبيعة الى الانسان : وذلك ما يتجلى من خلال رؤية الطفل الغاب والجبال وعناصر الطبيعة قادمة اليه.

2 ـ حركة من الانسان الى الطبيعة، فالبيت يتحوّل في المنام الى مركب والستائر أشرعة ويسخّر النّجم ليضحى مهرة تعرج بالانسان الطفل الى السمّاء.

ومثلما احتفى الشاعر بالطفولة زمنا أولّ يكتب فيه الانسان تاريخه الآرضي بعيدا عن دائرة الخطيئة والتكفير، احتفى أيضا بالزمن الأخير زمن الشيخوخة في القصيدة التي تحمل هذا العنوان وفيها يقول :

مكتهلا كان العالم : لا ماء بسلال منابعه

لا زمج فوق منازل أهليه

فلماذا حين ارتجف النجم تأجج ثانية

واشتعلت كل الأنهار السرية فيه ؟

من الواضح أن الشيخوخة التي يعنيها الشاعر هنا ليست شيخوخة فرد بل شيخوخة العالم بأسره هذا الذي أصابه القحط وجفّت ينابيعه فأصبح ينذر بالخراب والموت والفناء أي أنّ زمنه أضحى مشرفا على النهاية والعدم. ولكن هذا المثال الذي كاد العالم يبلغه، هذا المآل الذي بدت فيه طريق الخلاص غير سالكة أو متفتحة على مطلقها سرعان ما يتحول من خلال تفاعل الأرض مع السماء مرموزا اليها بالنجم مصدر تجدد الحياة فاذا الدورة تستأنف لتستمر الحياة وتتجدّد.

ومثلما عقد الشاعر على شيخوخة العالم معنى التجدد والاستمرار وانفتاح الزمن دورة إثر دورة عقد على شيخوخة الانسان الفرد نفس المعاين وجعلها مصدرا للحكمة. وذلك ما نتبينه من قصيدة «الرحلة»(ص 96). هذه القصيدة المطولة نسبيا والتي نرتفي فيها بالأسطر الأكثر دلالة ولا سيما السطر التالي :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

امضي أبعد مما ترى عيناك

فهذا السطر الذي تستهل به القصيدة ليس الا دعوة الى الرحلة والسفر ولكن الرحلة هنا ليست انتقالا الى المكان بين رقعة إلى رقعة بل هوانتقال في الزمن ومن خلال الانتقال في الامكنة/الأزمنة يكتشف الانسان ان الشيخوخة ليست علامات النهاية أو نذير اقتراب من ساعة الفناء بل الشيخوخة على العكس من ذلك علامة بداية يقول الشاعر :

امض أبعد مما ترى عيناك
امض أبعد
لكن تذكر دائما
أن هناك أسرارا لن تجلوها
الا اذا ابيض فوداك
وعشيت عيناك

ولكن ادعاء اقتران الشيخوخة بالحكمة لا يصمد أمام حقيقة الموت الذي هو سبيل لابد منه. ولذلك يحتفي الشاعر بالموت ولكنه في احتفائه ذاك لا ينسى الزمن الأصل الذي انحدر منه زمن الطفولة يقول في قصيدة «العتمة» (ص 106) :

إنها العتمة فافتحي بيتك الآن أيتها الأرض
هذا ابنك الشيخ عاد من الغاب مختلجا
وعلى راحتيه طفولته الهرمه

ولكن الرضا بالموت علامة على نهاية الزمن لا يعني القبول به قبول المسلمين الخانعين بل ان الشاعر يظل متعلقا ببصيص من حياة وذلك ما نستشفّه من قصيدته التي عنوانها «الموت» (ص 17) :

إن يجيء قبل صياح الديك موتي
ويفتح باب بيتي
سأناديه تمهل سيدي
فعلى الأرض خمور لم أذق أطيبها
وذنوب جمّة لم أقترف أجملها
فاذهب اليوم ودعني لغد

إن الشاعر يظلّ اذن موزعا بين موقفين : موقف التمسك بالحياة التي تصله بالأبدية والاستمرار والتجدد والخلود وموقف قوامه الاعتراف بحتمية الموت وحقيقته التي لا محيد عنها. وإن هذين الموقفين هما اللذان يمثلان جوهر مسألة الزمن في شعر محمد الغزي. وقد يبدو الجمع بين هذين الموقفين من قبيل المفارقات بل قد يبدو ضربا من ضروب التناقض المنبىء بعدم وجود نسق داخلي يحكم مدونة الغزي الشعرية.

ولكن، أليس البحث عن مثل هذه النسقية من قبيل التمحل؟ هل يشترط حقا في الشاعر أن تكون مدونته ذات بناء نسقي ذهني صارم يحاسب عليه محاسبة المفكر أو الفيلسوف أو صاحب الرأي؟

إن الاجابة عن مثل هذه الاسئلة تفضي بنا إلى اشكالية جوهرية حول صلة الشعر بالمعرفة ومدى جواز باعتباره ومصدرا من مصادرها وذلك ما ينأى بنا عن حدود هذا العمل الذي نحن بصدده. وأيّا تكن الصيغة التي نتناول وفقها هذا الموضوع فمن المؤكد ان الموقف من الزمن بغض النظر من مضامينها ومدى اتساقها لدى الشاعر الواحد تظل حتى في حال تعارضها واستحالة الجمع بينها المعين الثريّ الذي يحرك المبدع ويشكل مصدر الهامه وكتابته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعرية الفضاء في «ميتافيزيقا وردة الرمل»

خالد الغريبي

مدخل منهجي : يبدو لي أن دراسة مسألة الفضاء في شعر الوهايبي تكتسي أهمية بالغة في الدرس النقدي الحديث، فالظاهرة لا تقتصر على أثر من آثاره أو نص معلوم من نصوصه، وانما الفضاء في شعره نسق يتكامل ويتنوع من داخل النص ومن خارجه وهو صدى لمسار تجربة الشاعر من الواقعي إلى الصوفي إلى التاريخي الأركيولوجي حفرا في أسماء المدن إلى مدار تجريب اللغة في العناصر والأشياء والأمكنة والكائنات كما يلوح ذلك في «ميتافيزيقا وردة الرمل»(1). وحيرتنا في دراسة هذا الأثر مأتاها كثافة حضور الفضاء بتنوع مجالاته ودلالاته بين نصوص الشعر التي يتحرر فيها منصف الوهايبي من القصيدة العمودية والنص النثري الذي يرشح بشعرية الأمكنة وطقوس الذاكرة فلنصوص الشعر كما وردت في الديوان عناوين كبرى تتناسل منها القصائد في هيئة من التداعي والتجلي أبرز سماتها الاشتغال على الألوان والمساحة واللغة الاستعارية وتقنية السؤال والتماثل والضدية بين العناصر الميتافيزيقية في وردة الرمل، العنوان الأول الكبير والاحتفاء بجغرافيا الأمكنة في نوافذ عمياء، العنوان الثاني للمجموعة والذي يشتمل على أربع عشرة مقطوعة متنوعة العناوين واستنطاق الكلمات والكائنات، الحيوانات على وجه التأكيد والعناصر في عنوانه الثالث «صداقة اليد» الذي يشتمل على أربعة وعشرين نصا، جاء نص الختام فيها نثريا هو بمثابة شطحات سيرة الذات تنتقش في ذاكرة موشومة للبدوي الصغير والبدوي الكهل.

لذلك أردنا أن نقتصر في هذا المقام على عينات نصية، يمكن أن تمثّل بعض وجوه تعامل الشاعر مع الفضاء، دون أن نعدم استحضار حقل النص الأوسع كلما دعت الضرورة إلى ذلك. ويمكن اعتبار وردة الرمل العنوان الأول جامع النصوص أو النص النواة الذي تتوالد منه النصوص الأخرى تصاديا واختلافا، جيئة وذهابا ونقترح أن نقارب هذا النص وما تناسل منه في إطار مبحثنا الموسوم شعرية الفضاء وقبل أن نشرع في تفكيك مدارات التحليل حريّ بنا أن نحدد ما نعنيه بشعرية الفضاء.

التحديد المفهومي لشعرية الفضاء

إن الفضاء لفظة استخدمت في السيميوطيقا بمعان متعددة، قاسمها المشترك امكانية اعتبارها شيئا مركبا انطلاقا من الممتد المجسد بوصفه مدى ضخما معبأ وممتلئا وليست له حلول التمادي ومن هنا تولدت مجالات درسه الهندسي والبسيكوفيزيولوجي والسوسيوثقافي، وهكذا فان تعريف الفضاء «يتضمن مساهمة كل المعاني ويقتضي اعتبار خواص الحواس

كلها، البصر والذوق واللمس والسمع»(2). ومن هنا يكتسي الفضاء أبعادا متعددة هندسية ومعمارية واجتماعية وثقافية ونفسية ويشمل الداخل والخارج والعلوي والسفلي والعميق والسطحي والظاهر والباطن وقد اهتمّ به الدارسون في مجال الشعر بوصفه، أولا، مجالا بصريا تتأكد ملاحظته عن طريق كتابة البياض وعن طريق نوع العناصر والأشياء والصور التي تنشؤها اللغة من داخل أجهزتها ومن خارجها انزياحا عن المعجم وبوصفه، ثانيا، مجالا سمعيا تلعب مقاطع الصوت فيه لغة وإيقاعا وظيفة شعرية تتجه إلى ذات المتقبل عبر منظومة اتصالية تشمل الحس والذوق والإدراك والمعرفة والتذكر وبوصفه، ثالثا، مجالا يعكس الأبعاد اللاشعورية للنص، مثلما قد يعكس الأبعاد الأنتروبولوجية والثقافية والتاريخية... لإبداع الذات الكاتبة وفي كل هذه المجالات وفي غيرها مما لم يذكر تشكل اللغة مفتاحا أساسيا من مفاتيح قراءة الفضاء في بنيتيه السطحية والعميقة وأسّا من أسس إدراك رؤية الشاعر إلى النص والذات والعالم.

في مفهوم الشعرية

تحفل الكتابات النقدية المعاصرة بتعريفات متعددة للشعرية، يمكن لنا في هذا الباب اختصارها في التعريف الوارد في «المعجم الموسوعي لعلوم اللغة» يقول صاحبا المعجم «إن مصطلح شعرية كما نقل الينا بمقتضى العرف يعني أولا كل نظرية محايثة للأدب. كما ينطبق، ثانيا على الاختيار الذي ينجزه مؤلف من بين كل الامكانات الأدبية.. ويحيل ثالثا على السنن الشعرية التي تؤسسها مدرسة أدبية، أي على مجموعة القواعد العملية التي يصبح استعمالها استعمالا ضروريا(3)، ولا شك فان دراستنا للشعرية انما يندرج في إطار العلاقة الجدلية بين السنن الشعرية وما يتيحه الاختيار للمؤلف من امكانات الإبداع والانزياح التي تشكل جوهر التأويل بالنسبة إلى الناقد.

وبمقتضى هذا التحديد المفهومي يمكن أن نتناول بالدرس المستويات التحليلية التالية :

1 ـ الأسماء والعناصر : مدخل إلى فضاء ميتافيزيقا الشعر

2ـ الفضاء المكاني وتعددية المعنى

3ـ الفضاء النصي واللغة

1 ـ الأسماء والعناصر : مدخل إلى فضاء ميتافيزيقا الشعر

لئن كان الشعر الحداثي ينزع، بحكم تشكل العقل المبدع له إلى الميتافيزيقي، بما يعنيه من بحث عن الحقيقة في سياقها الشعري والعرفاني بواسطة اللغة التي هي الأداة المشتركة بين الخطاب الشعري والخطاب الفلسفي، وإذا كان الشعر في معناه السامي هو المرحلة العليا للفلسفة، فان هذه الصلة ما فتئت تتأكد من خلال أعلام الفلسفة الحديثة مثل «كيركجارد» و «سارتر» و «هيدجر» و «نيتشه» و «باتاي» و «باشلار» و «دريدا» و «فوكو» وغيرهم. يقول هيدجر في «إنشاد المنادى» يهدف الحوار بين الفكر والشعر الى استثارة وجود الكلام، لكي يتعلم الفانون من جديد كيف يهتدون إلى الإقامة في الكلام...»(4). بهذا المعنى تتراشح الفلسفة مع الشعر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويغدو عنوان المجموعة «ميتافيزيقا وردة الرمل» فضاء استعاريا عن طريق المركبات الاضافية بين عناصر مركبة تنتمي الى سجلين سجل الفلسفة من خلال لفظة «ميتافيزيقا» التي تعني فيما تعنيه «دراسة شاملة لما هو جوهري في المعرفة والتفسير والوجود.. ومنهجها قبليّ أكثر من أن تكون تجريبياً «وهكذا كان». وقد وصف أرسطو موضوع بحثه بعدة طرائق.. فقد سماه دراسة المبادىء الأولى للأشياء، وقال عنه انه علم الوجود عامة أو علم الوجود من حيث هو كذلك..(5). وسجل الشعر عن طريق ما تفيض به وردة الرمل من طاقة استعارية ضاربة في التشكيل اللوني. وإذا كان العنوان مبتدأ خبره المتن فان هذه العتبة تفضي بنا إلى القول إن النص الشعري «ميتافيزيقا وردة الرمل» ينبىء، منذ لحظة مقاربته الأولى بكتابة المغامرة في نص الوجود من جهة كونه جوهرا يتحرك داخل المجهول بحثا عن العلل الأولى واستقصاء للمحتجب الثاوي في ذاكرة الكلمات والأشياء حيث تصبح تسمية الأشياء في حد ذاتها مهمة عسيرة، فما يهمنا، أساسا كما يقول نيتشه «هو معرفة الكيفية التي تسمى بها الأشياء لا معرفة ماهيتها» وبذلك يكون تصدير الكتاب بـ «حديث اللسان» ذا دلالة نيتشوية لا تنفصل عما يهجس به الشاعر الحديث أدونيس بقوله «تخرج الأشياء من أسمائها»، هكذا تصير المتيافيزيقا في شعر منصف الوهايبي لغة للتأمل والتذكر والتجريد وتشكيل ما لا يتشكل من فضاءات المعنى واللغة والإيقاع :

هي :- الليل

هو :- امرأة حبلى بالشمس

هي :- الليل في مرسية ؟

هو :- طفولة النهار

هي : - الآبنوس ؟

هو :- صنوبر يزكو بثمرة العنب(6).

والميتافيزيقا بما هي حديث المطلق تغدو فضاء لا يحدّ، بدؤها إن كان لها بدء في الكلام يرقى به الشاعر في معاريج اللغة وسلم المعنى الساكن في «ذكرى ميتافيزيقا الأشياء» حيث يستنبت الشاعر من لغة الألوان وردة المجاز، لوحة رمزا لما كان ولما يكون ما دامت الكينونة سيولة لا تنقضي أو أنثى متلفعة بالأخضر أو الأبيض، سيان في عرف المقدس أو المدنس يقطر شهوة وينسكب ضوءا في وحدة المتناهي :

كلما قلت وصلت انطفأت نافذة

تسهر في النور(7)

أو بيتا تسكنه بلا باب لا ندخله ولا نخرج منه مسكونا بالأصوات لا نسمعها، «هي أصداء ظلال تقتفي آثارنا»(8) وتحل بنا كالأجراس، «لا اسم ولا رسم لما يفلت من أشيائنا»(9) هكذا الأشياء والأسماء والأجساد في مدار الرعب تناوش العدم حين يكون الموت سلطان الحياة :

يفتح أبوابا ولا يغلقها

يغلق أبوابا ولا يفتحها(10)

وعلى تخومه (الموت) تنفتح المسالك، ينفتح العدم والوجود، سؤال ميتافيزيقا الوردة، يستعير لها الشاعر بيتا في مفتنا بأسماء المدن وليلها وأجراسها في حلم يقظة حيث تتشكل السماء :

عملة العولمة فؤنهما خطان ماوازيان يتقاطعان حينما تكون ثمة حاجة لتقاطع ما ويقترفان ويعود ان إلى سيرتهما الأولى حيث تؤدي هذه الفرقة واجبا يفضي إلى المنشود من أهداف العولمة الي نرى أن تحقيقها يحتاج ؤلى مصادرة القيم المستهدفة بغية تشكيل منظومة من القناعات والمشاعر وأنماط السلوك والتفكير تعمل في مجملها على التمشي مع ما يريده سدنة العولمة من سيادة لقيم الاستغلال الرأسمالي وتكريس لنمط التبعية الفكرية وإعادة إنتاج هذا النمط كلما لزم الأمر

أدوات الإختراق

إن مسألة بسط النفوذ الأمريكي على الإقتصاد العالمي وتشكيل ما اصطلح على تسميته بالمنطقة الكبرى أي تلك التي يجب أن تخضع لسيطرة أمريكية تضمن معها تدفق المواد الخام منها إلى المصانع وتتيح أسواقا واسعة تمتص السلع المنتجة بشتى ثنوفها قد بدأت دراستها والإعداد لهامنذ مطلع القرن العشرين وتم وضع الخطط الكفيلة بتحويل ما كان يدور في أذهان أعضاء مجلس العلاقات الخارجية الذي بدأ أشغاله بعد بضعة أيام فقط من بدء العمليات العسكرية في الحرب الكونية الثانية إلى واقع عملي وتم تأسيس صندوق النقد الدولي بغية الحفاظ على استقرار أسعار الصرف للعملات الأجنبية وتوفير الأموال الكفيلة بتسيير التبادلات التجاري بين الدول وكذلك البنك الدولي لتهيئة الموال اللازمة لتمويل المشاريع الاقتصادية في المناطق التي تخضع للهيمنة الرأسمالية أو تلك المرشحة لتكون أهدافا قادمة لها.

ففي الوقت الذي كان العالم الثالث يغطّ في نسباته ويؤججّ أحقاده القبلية كانت الأجنة الإمبريالية تتحرك في أرحامها تمهيدا لولادات متعاقبة تتيح لها أن تلعب الدور الكامل في مسرحية الرجل الوحيد على خشبة المسرح العالمي المتصدع ليظل العالم يدور في فلك الرأسمالية التي أعدّت نفسها إعدادا كفل لها الخروج منتصرة في كل من الحرب العالمية الثانية واالحرب الباردة وعادت إلى مركز الصدارة لتقود عالم الشياه إلى وهم ماءها وكلأها وخبرها العميم.

ولإحكا قبضتها على هذا العالم وضمان ديمومة العبث بمعالم الكون وإعادة تشكيل معماره وفقا لمعاييرها عمدت الولايات المتحد رلى توطيف قدراتها السياسية و العسكرية والاقتصادية والإعلامية لتكريس قيم الثقافة الاستهلاكية وهي تقود هذا العالم ؤلى المزيد من التبعية تمهيدا لانغماس شعوبه في بحار من شبق الرغبات المتعاظمة بتعاظم الإنتاج السلعي كمّاً ،كيفا ورطلاق الغرائز المدمرة لمثل الإنسان والمصادرة لهيبة على حساب قيمه السامية التي جعلت منه كائنا مقدسا سجدت له الملائكة في السماء وأمدته بما يؤهله ليكون خليفة اللّه في أرضه

وأمام هذه الهجمات المركزة والمنطلقة من نظرية التفوق العرقي التي أفرزت حالة مرضية التفوق العرقي التي أفرزت حالة مرضية واستعلائية تثاءب النفوذ الأمريكي وتمطّى ليشمل العالم برمته وتحولت أمريكا إلى إمبراطورية تمتلك ذراعا عسكرية طويلة ورادعة وباعا اقتصادية متمرّسة ومحكمة الإمتداد وقامة سياسية

التونسيين القلائل الذين احتفوا بالمكان، لا بوصفه حيزا يحيل على ذاكرة صاحبها أو معلما يفيض بغنائية الشعر وانما باعتباره دالا شعريا يرشح بمداليل طقوسية وتاريخية وباطنية وفنية شديدة الارتباط برؤيا الشاعر، بل لعلها تضفي على هذه الرؤيا فرادة وتنوعا عبر تجربة مديدة، تضرب بجذورها في «ألواح» الصادرة سنة 1982، أين تتجلى البذرة الأولى في صياغة مشروع المكان العياني والمجرد، التراثي والحادث حيث تتشكل فضاءات اللغة والجسد والإيقاع في معنى كثيف ينزاح بالمفردة الصوفية من مجالها العرفاني إلى المجال الايروسي، دون محو للمرجع أو طمس لرمزية المكان وقيمة العناصر المشكلة لتراثية الفضاء (النخلة، صحراء، الجمل..) وإذا كان الاحتفاء بالمكان بما يعنيه من «تفضية» مشروعا يتنزل في سياق المنحى الصوفي وفي مدار بحث الشاعر عن ابتناء رؤية كونية تنهض على التراثي وتتجاوزه إلى الصعيد الإنساني فان مسار التجريب عنده في مدار الاشتغال على المكان ما فتىء يتجذر صعدا مرورا بالاحتفاء بالمكان، علامة تاريخية تحفل بالأسماء المستعادة في مجموعته «مخطوط تومبكتو» وصولا إلى استنطاق المكان المتجسد والمتخيل، المرئي والمحتجب عبر اللغة التي تحولت في مدونة «الوهايبي» الشعرية إلى فضاء تخييل يتحرك داخل الميتافيزيقي وينتج عناصر شعريته من نظام استعاري يهفو عبر الذاكرة والصورة والسرد الإيقاعي والتشكيل اللوني إلى التكوينات الأولى للعناصر والأشياء وما به يتأثث عالم الشاعر الطفولي وقد استحالت هذه التكوينات إلى مجردات بفعل حمولتها الترميزية والسحرية وطاقتها على التقنّع داخل لغة تستولد منطقها المركب خارج الفيزيقي. إنها لغة اللغة تنشىء بنيتها وأبعادها من «شعرية فضاء اللغة»، هذا الفضاء المتعدد بالضرورة الذي لا تتحدد ماهيته إلا داخل الخصوصية الشعرية لمناحات الشاعر وتجربته الكلية ومكوناته المعرفية. فماذا نعني بفضاء اللغة؟ وما هي مكوناته الشعرية، وخصائصه التخيلية على وجه التحديد ؟

3ـ النص والفضاء اللغوي

إنّ ما نصطلح عليه بفضاء اللغة هو مركب إضافي استلهمناه استلهاما من مصطلحات النقد الحديث فيما يتعلق بالشعرية وبحقول بحثها المتعددة، الجمالي واللساني والنصاني والنفسي وغيرها من مجالات المعرفة وقد دللنا عليه بدرجة أساسية تأملاتنا في كتابة «ميتافيزيقا وردة الرمل» حين أحسست قارئا بلذة الغياب، لذة قال عنها «بارت» هي القيمة وقد انتقلت إلى مرتبة الدال الباذخة(15) وغياب هو بحث عن إقامة خارج الفيزيقي المسيّج بالظواهر الوضعية حسب عبارة «أوغست كونت» غياب هو سكنى القارىء في الشقوق المعتمة للمعنى حيث تنشأ قراءة الغموض في ذاته المتولد في شعر الوهايبي تصاعدا من الرؤية الاستبطانية للعالم والأشياء من ناحية والنزعة التفجيرية للمفردة الشعرية والقدرة السحرية على التركيب الكيميائي للغة : انه اشتغال على المركبات الاضافية والنعتية في هيئة من الكولاج بين الدال

ونقيضه، وان حدثت مجاورة، فهي استعارية :

«ليس لي ذاكرة النخلة

كي أشتق لونين لأشيائي

فلا أصفر

للريح التي تربطها

من وردة الرمل إلى الصحراء

لا أخضر

للظل الذي يرسم في الأرض

تقاليب النهار»؟(16)

كما هو اشتغال على الصورة المركبة والتشكيلية والمسرودة والممسرحة داخل فضاء الرؤيا الحالمة والمركبة ولعل هذا ما عناه «بارت» بقوله في «الدرجة الصفر للكتابة» هكذا يكون كل لفظ شعري شيئا غير متوقع، وعاء لقيثارة تتطاير منها جميع امكانات اللغة. إنه، إذن، ينتج ويستهلك بفضول خاص وبنوع من الشراهة المقدسة»..(17) . ويقول أيضا : «إن انفجار اللفظ الشعري يرسي شيئا مطلقا فتغدو الطبيعة تتابعا من العموديات، وينتصب الشيء فجأة ممتلئا بكل امكاناته انه لا يملك إلا أن يرصع عالما غير ممتلىء، مما يجعله عالما رهيبا»(18).

إن لغة الشعر في «ميتافيزيقا وردة الرمل» هي لغة بصرية تنقل الرسم والاسم والمعالم الحجرية والمنحوتة، تتعيّن مجسدة من كثافة العناصر والكائنات (الطيور والحيوانات) على رقعة البياض أو الألوان، ترسم مداها الخافي الخطوط والألوان في هيئة من الأحجام بواسطة لغة متعددة المراجع والسجلات، كلما تكتمت ملفوظاتها نطقت بالأصوات وكلما فاضت بسردية الوصف تحول الشاعر إلى خزاف، ألم يقل عبد الجليل بوقرة متحدثا عن منصف الوهايبي : ينسج لغته ببراعة فائقة يطوعها فتطيع كمثل خزاف يصنع من الصلصال طيورا ثم يطلقها في مختلف الآفاق..»(19). ومن هنا يمكن القول : إن من أهم خصائص الكتابة عند الوهايبي أنه يحول اللغة البصرية ذات البعد السردي، الأفقي : «لأقل : هذه لغة آن أن تتلامس والأرض» إلى بعد رؤياوي ينتج طقسه الشعري عبر مسرحة الخطاب وتأثيث فضائه بالحوار ومتعة تغيير الإضاءة الذاتية والركحية والفتحات حيث تتوالد الرؤيا في صيغها المرجعية والوظيفية : «فأرى عشبا أبيض في زبد الفخذين.. فأرى حبة ملح سوداء.. وأرى ماء يسهر في الماء(20)// ورأيت أجراس الظلال بها وأقواس الصدى ورأيت أحجارا بها ترسي وأحجارا تسير. رأيت ظل الليل في الفلوات مرتعدا يهيم..(21) فضلا عن توظيفه للأصوات : «من ينادي علي بصوتي؟ يطوف بصمتي(22) //وهو يصغي من نافذته العمياء، لستائر المطر، تنسدل على الحديقة.. في خريف لن يجيء..(23).

إن لغة الوهايبي، إجمالا، هي لغة مكثفة، تنشىء بعدها الميتافيزيقي بحثا عن جوهر الوجود وكينونة الذات الشاعرة وهي إذ تحتفي بالحواس ترسم فضاءاتها المتنوعة الظاهر منها والمستبطن : الظاهر بما تقوله اللغة معجما وتركيبا وبلاغة وإيقاعا والمستبطن بما تحجبه المقامات وما تستولده من أبعاد تخييلية ومعرفية ونفسية بالوجود والكيان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خاتمة

1– ليس لموضوع شعرية الفضاء من خاتمة، ذلك أن هذه القضية تظل مفتوحة على مدارات شتى من الدرس، من جهة مزيد التوسع في تحليل خصائص الشعرية في إطار رؤية كلية لتشابك مقومات الشعرية وخصوصية حضورها في نص معلوم أو مذهب في الكتابة موسوم، ولعلنا نقاسم كمال أبوديب قوله:" هكذا لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال... إذ أن أيا من هذه العنا صرفي وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى، ولايؤدي مثل هذا الدور الّا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كليّة .."(24)

إن إدراك منزلة اللغة في الشعر في منظور النقد مسألة لا تستوجب الإثبات و قد أكد ذلك منظر الشعرية" جاكبسون" بقوله " إن الشعر هو الكلام وهو يؤدي وظيفته الجمالية" (25)

لذلك سعينا في حدود المجال المتاح التركيز على الوظيفة الجمالية للغة وفعاليتها الفائقة لإنتاج الفضاء المتعدد.

2– إن مصطلح الفضاء من جهة ثانية لا يتحدد بمجال من الدرس معلوم، لذلك تركنا هذا المبحث مفتوحا على امكانات متعددة من بينها الحلم وفضاء التخييل الذي هو سمة من سمات كتابة منصف الوهايبي الشعرية في ميتافيزيقا وردة الرمل على وجه التخصيص يتصل بالنظرية البشلارية حول جمالية العناصر وحلم اليقظة، ولعل ذلك يتجسّد في صورة أجلى في النص النثري الأخير " مدينة تشبهني" حيث تشكل فاتحته الشعرية، ومشاهده السردية المتوالدة فضاءا حلميا بعيد الغور يترجم عن لا شعور النص ترجمة بينة ويفيض بشطحات صاحبه الفنية، التي هي أقرب الى السيرة الذاتية عبر فتحات من الضوء يتسلل من الذات والعالم والأشياء في بيت الشعر الحميم حيث يمتلئ النص بالفجوات ينبجس منها الخطاب مفتونا ببوحه وشهوته الفائضة.

3– إن شعرية الفضاء مبحث يمكن أن يشمل سائر نصوص منصف الوهايبي الشعرية ولعل ذلك يتيح للمحلل الناقد الوقوف على القوانين العامة المتحكمة في صياغة شعرية الوهايبي وتلوّن أدواتها ومرجعياتها ووظائفها وأبعادها وفضاءاتها. والشأن نفسه يمكن أن يصح على دراسة مدونة الشعر التونسي الحديث، إن اتسع حقل الدرس ويمكن أن يشمل ذلك مدونة الشعر العربي بحثا مقارنيا في شعرية الفضاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإحـــــالات

1 - ميتافيزيقا وردة الرمل للمنصف الوهايبي - القيروان - تونس (2000)

2 - Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Greimas, Courtès Partis 1979. P. 133

3 - Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage/ducrot, todorov (ed.du seuil 1972, P. 106

4 - هيدجر : انشاد المنادى، تلخيص وترجمة بسام حجار، لبنان ط1 - 1994 ص 23

5 - الموسوعة الفلسفية المختصرة، مصر 1963 ص 106

6 - م وردة الرمل ص 28

7 - م وردة الرمل ص 5

8 - م وردة الرمل ص 7

9 - م وردة الرمل ص 8

10 ـ م وردة الرمل ص 9

11 ـ م وردة الرمل ص 10

12 ـ م وردة الرمل ص 12

13 ـ م وردة الرمل ص 64

14 ـ م وردة الرمل ص 201

15 ـ بارط، لذة النص، دار توبقال، ط1 (1988) ص 15

16 ـ م وردة الرمل ص 14

17 ـ بارط، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، المغرب، ط 2 (1982) ص 63

18 ـ المرجع نفسه ص 65

19 ـ مجلة المسار العدد 49 ، جانفي فيفري 2001، ص 86

20 ـ م وردة الرمل ص 34

21 ـ م وردة الرمل ص 38

22 ـ م وردة الرمل ص 62

23 ـ م وردة الرمل ص 98

24 ـ كمال أبو ديب ـ في الشعرية، لبنان، 1987، ص 13

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البشير صفر (1856 . 1917) أول من بعث مشروع تحديث في تونس : «الخلدونية»

مبروك السوسي

أدرك صفر انه لمحاربة الرجعية وزرع بذور الوطنية لا تكفي جريدة الحاضرة وحدها لأنها لا تمس الا طبقة ضئيلة من المثقفين وكان عددهم ضئيلا.

صحيح يجب العناية بتلك الطبقة المثقفة وهي التي تحرك الأهالي بدون جدال ولكن يجب توسيع مجال التوعية والتكوين وفي هذا الاطار بعث الخلدونية (1) وفيما بعد جمعية قدماء الصادقية بدعم من المقيم العام 1894 Ch. Reveillet - 1900 ومن الملحق الثقافي لفرنسا R. Millet ومن الملحق العسكري روبيني Rebillet وكلهم مستشرقون ومهتمون بأمور المسلمين وذلك بغية ترقية معارف المسلمين بادخال العلوم العصرية النافعة على برامج التعليم وبنشره في الأوساط الشعبية والواضح بالنسبة لصفر ومؤيديه هو إحياء الجامعة الزيتونية مما أصابها من جمود لتسترجع مجدها كما كان في الماضي(2).

وحتى تشع كما كانت على مجموع سكان افريقيا الشمالية وتصبح مركزا ثقافيا تشع منه الثقافة الفرنسيّة(3) ولكن أصحاب العمامات المحافظين على تقاليد الزيتونة عارضوا هذا الاصلاح ورأوا هذه العلوم العصرية خطرا على الدين وقاوم الخلدونية الرجعيون والاستعماريون الذين يعارضون نشر التعليم لدى الأهالي(4).

الرجعيون خافوا على مناصبهم واتهموا الخلدونية بانها آلة طيعة في يد المستعمر لتدمير مقومات الزيتونة.

أما غلاة الاستعمار فرآوا في الخلدونية خطرا على مستقبل الحماية لأنها ستتخرج منها إطارات واعية ستقضي على مصالح فرنسا وهي في نظرهم مركز لتخريج الوطنيين أكثر منها مركزا ثقافيا. واذا صفر هو «كفر» وخلدونية هي (خل ودونية)(5).

ان البشير صفر كان على نقطة اتفاق مع محمد عبده ملخصها ان السبيل الوحيدة المفتوحة أمام فرنسا تتمثل في حسن معاملة الأهالي وعلى التونسيين أن يتركوا السياسة جانبا ويولوا كل عناية لتطور العلم. وعمل صفر على اقناع جماعة الحاضرة بأن يجعلوا هذا المبدأ قاعدة لهم وأول مطلب لحركتهم(6) ذلك لأن الجامع الأعظم الذي كان يجر وراءه أكثر من أحد عشر قرنا من المجد قد أفلس(7) ولم يعد يستجيب رغم جلاله لمتطلبات العصر فالتعليم فيه بطريقته المدرسية المتوسطية يكتسي طابع التعليم السلبي الخاضع لطريقة الشروح. وبمجيء الاستعمار وبتغير حال البلاد كان من الضروري بعث مؤسسة تعليمية عصرية تؤهل المتخرجين منها للحياة العصرية التي اقتضاها تغيّر الأحوال على غرار ما وقع في مصر من بعث مؤسسات تعليمية تسد الثغرة الموجودة في برامج التعليم في الأزهر(8).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأدخلت الخلدونية مواد عصرية ما كانت موجودة في برامج التعليم في الزيتونة مثل الاقتصاد السياسي والكيمياء والفيزياء وأساليب المراسلات الإدارية والجبر والحساب واللغات. .. وكان صفر قد اختص في تدريس الحساب واللغة الفرنسية والتاريخ والجغرافيا والجبر والعناية بالمكتبة والنشرية التي تصدر بها. وكان لا يتقاضى أجرا لنشاطه والغرض من تأسيس هذه لجمعية هو بث ثقافة عصرية تساعد على ايجاد نخبة نيّرة من الاطارات تستطيع التفاعل والتجاوب مع تطورات النهضة وهو قد عمد في دروسه الى ضرب عصفورين بحجر واحد:

- تقديم معلومات جديدة لطلبة الزيتونة الذين كانوا غارقين في ذلك التعليم الدغمائي.
- شرح أهداف الاستعمار وبيان الأخطار المحدقة بالعالم الإسلامي.

وتسابق الطلبة من المغرب الأقصى والجزائر وتونس إلى حضور محاضرات أب النهضة التونسية حتى تتلقح معارفهم بالعلوم الحديثة.

والتحق بالخلدونية خلق كثير بما نظمته من محاضرات كانوا يأتون لتلقي الحقيقة الكبرى من أفواه الشباب المثقف ثقافة عصرية والتفو ا حول المترجم وكانت تشتاق اليها نفوسهم اشتياق الضمآن إلى الماء. ولم يقتصر دورها على طلبة الحاضرة وحدها بل شعت على داخل القطر.

وهناك مراسلات كثيرة للاستفادة من دروسها من التونسيين والأجانب (9) وساهمت في ترغيب المسلمين في العلوم وتنمية ملكاتهم الذهنية وتعرفهم عن طريق الجغرافيا بما تحتله كل أمة من مرتبة وتقضي على كثير من الأفكار المسبقة وتفتح الآفاق التي كانوا لا يعرفون عنها شيئا في الميدان السياسي والتجاري وإننا واثقون من بلوغ ذلك الهدف شيئا فشيئا. وتدمر الأفكار المسبقة ضد العرب(10).

ولا يخفى أن صحف الجاليات الأجنبية كـ : تونس الفرنسية، المعمر، المنبه La Tunisie Française, le colon, le reveil.. وغيرها كانت تقوم بحملة تحطيمية للحط من شأن الأهالي وتصفهم بأبشع النعوت فالخلدونية كما يقول صفر هدفها هو تدمير تلك المقولات المغرضة(11).

وجعل صفر لمادة التاريخ التي كانت مجرد سرد للأحداث محتوى شريفا(12) وأصبح الانكباب على الماضي ركنا ركينا من برنامج حركة الشباب التونسي(13).

وكانت دروس التاريخ تجلب خلقا كثيرا الى درجة ان غصت القاعة فلم تسع الا ربع التلاميذ والثلاث ارباع لا يجدون مكانا للجلوس مما يضطره الى تكرار الدرس عدة مرات في الأسبوع ليسمع ويستفيد كل الطلبة. وكانت دروسه حية جذابة لها فوائد من طراز رفيع ذلك لأن الأستاذ كان يعبر بكلام صريح لا لبس فيه ولا خوف من أحد. غرضه الوصول الى الحق ولا يخشى في الحق لومة لائم(14).

وحضر محاضراته حتى أبناء الفرنسيين والسلط. وأصدر مجلة بالخلدونية غايتها تعريف المسلمين بالحضارة الفرنسية وتعريف الفرنسيين بالحضارة

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

العربية كما كوّن بها مكتبة سنة 1905 فيها ما يناهز 4896 قارئا(15). وحضر مدير المعارف وكثير من المستشرقين المهتمين بأمور المسلمين والاسلام محاضراته.

ولكن أصحاب العمامات الذين يحافظون على تقاليد الزيتونة عارضوا هذا الاصلاح ورأوا ان برنامج صفر الاصلاحي وان هذه العلوم العصرية النافعة التي ينادي بها لا تنسجم مع الدين الاسلامي وشنوا حملة عليه فاذا هو عندهم «البشير كفر» وينقلب إسم الخلدونية خل ودونية.

كما عارضه المعمرون الاستعماريون الذين يعارضون نشر التعليم في صفوف الأهالي(16).

خاف الزيتونيون المعارضون على مناصبهم ورأوا ان برامج صفر تشوش برامج الزيتونة المعهودة ورأوا ان الخلدونية آلة طيعة في يد المستعمر لتدمير مقومات الزيتونة أما الفرنسيون ويتزعمهم رئيس اتحاد الفلاحين V. de Carniers فقد ر أوا فيها خطرا كبيرا على مصالحهم وعلى مستقبل الحماية أصلا إذ ستتخرج منها اطارات على طول الايام واعية تقضي على مصالح الفرنسيين وهي في نظرهم مركز لاخراج الزعماء الوطنيين أكثر منها مركزا ثقافيا و هي أيضا كلية حربية لتخريج قادة للثورة على النظام الاستعماري. وقد عبر عن ذلك بوضوح «فكتور دي كارنيار» بقوله :

«إذا ما قدر أن تندلع ثورة بالبلاد التونسية فإن هيئة أركان ثوارها تكون قد تخرجت من الخلدونية(17). وهذا ما حصل بالضبط.

وزاد خطر الخلدونية أن تحمس المثقفون لتجسيم أفكار البشير صفر وبدأ ظهور الجمعيات ينتشر في كامل البلاد شيئا فشيئا بعقلية عصرية متحمسة لأفكار أبي النهضة التونسية.

وكانت الجمعية بحق أهم وأخطر مؤسسة تثقيفية عرفتها تونس في مطلع هذا القرن. كان لها الفضل في زرع بذور الوطنية في صفوف شباب متعطش للمعرفة العصرية والذود عن الوطن(18).

وفكرة التجمع متجذرة في العالم الاسلامي، فصلاة الجمعة والجنازة والعيدين دعوة لزرع فكرة التجمع لدى المسلمين، وفرق الصوفية(19) تعودت على الاجتماع ولعب رؤساء الطرق دورا كبيرا في الحياة الاجتماعية ونحن لا نستطيع أن نعتبر تلك الفرق مثل الجمعيات بالمفهوم العصري للكلمة ولكن بمعنى محدود في ذلك العهد الذي تكونت فيه (20).

وبدا في عصر المترجم ظهور الجمعيات ينتشر في كامل البلاد شيئا فشيئا بعقلية عصرية متحمسة لأفكار خير الدين الذي عمل على اقتباس حضارة أروبا وعمل على أن يراها تشع في تونس ونشر كتابه أقوم المسالك سنة 1869. واطلعت عليه النخبة وتحمست لتجسيم أفكاره ونشرها في أوساط الشبيبة وكان من غرض بعث الجمعيات هو نهضة الشعور الديني و الوطني في تونس (21) وتطعيم التعليم في جامع الزيتونة وتحديثه.

وكان صفر يائسا من كل تعضيد يأتينا من أوروبا فوجه همته ونشاطه لتعليم الأمة وتربية ابنائها لينشأ الشباب على مبادىء الوطنية والشهامة ويتعلموا تاريخ أسلافهم

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المجيد ويقبلوا على العلوم الحديثة وأدرك أن التوعية والثقافة ستكون وسيلة للدفاع عن الحقوق المغتصبة، وأقنع صفر الناشئة انها اذا تثقفت فانها حتما ستقول يوما ما للغزاة :

الجلاء الجلاء ونحن قادرون على أن نسوس بلادنا بأنفسنا وهذا ما وقع تماما بالنسبة للتجربة المصرية (22).

فكما ان دار العلوم التي هي فرع من الأزهر كانت مقر التقدميين المصريين كذلك رأى خريجو الخلدونية أنّ الاصلاح الذي قدمه عبده هو محل اعتبار في نظر النخبة التونسية. وكان المصلحون المشارقة يرجعون سبب تقهقر المسلمين الى تحجر عقائدهم وإهمال العلوم الصحيحة.

ولم يكن صفر يغني في غير سربه كما يقال (23).

هذا غرض أول لبعث الجمعية نلخصه في كلمتين : تعصير التعليم وزرع روح التقارب بين الغازي والمغزو. هذا وقد لاح في الأفق ان فرنسا تعمل على تطبيق سياسة التقارب والمشاركة بين الأهالي والأجانب في تسيير شؤون البلاد والانتفاع من خيراتها.

ويضيف صفر قائلا :

«ان الخلدونية تساهم في ترغيب المسلمين في العلوم وتنمية ملكاتهم الذهنية وتعرفهم عن طريق الجغرافيا ما تحتله كل أمة من مرتبة وتقضي على كثير من الأفكار المسبقة وتفتح الآفاق التي كانوا لا يعرفون عنها شيئا في الميدان السياسي والتجاري وذلك لعمري عمل جدير بالتشجيع ومجل القول ان الجمعية الخلدونية تهدف إلى النهوض بالمسلمين اخلاقيا وثقافيا وأننا واثقون من بلوغ ذلك الهدف شيئا فشيئا كما أنها تسعى الى التعريف بفرنسا وتحبيبها إلى النفوس وجعلها جديرة بالاحترام»...(24).

وانتخب صفر عضوا في أول هيئة للجمعية سنة 1897(25) كما بعث في الجمعية نشرية باللغتين العربية والفرنسية وغرضها تعريف الفرنسيين بالحضارة العربية والعرب بالحضارة الفرنسية وذلك بغية ادخال تفكير عصري ليرجع المسلمين إلى عزتهم.

وعملت الخلدونية على الانعتاق والتحرر من خلال النهضة التي بعثتها ويمثل دوره الحلقة الأولى من السلسلة الشاملة للحركة التحريرية وهي تمهيد وتوطئة لانشاء الحزب الحر الدستوري في أعقاب الحرب العالمية الأولى 1919 وتعتبر مصدرا هاما من مصادر الحركة الوطنية أو قل هي النبع الأول، وكانت بحق جامعة إسلامية في البلاد التونسية(26).

وكان القصد من تأسيسها هو النهوض بالطلبة الزيتونيين وتلقيح معارفهم بالثقافة الحديثة ومن هنا يظهر فضل البشير صفر على إحياء اللغة العربية وربطها بالعلوم الحديثة(27) وطبقت الخلدونية مقولة الانسجام بين العلوم العصرية والاسلامية تخرجت منها اطارات مثقفة ثقافة عصرية تحملت مسؤولية النهوض بالوطن مما جعلها تستهدف مقاومة من طرف المحافظين ومن طرف المعمرين الذين رأوها تهدد الكيان الاستعماري وقد اعطتها جماعة صفر كمحمد لصرم وحسن قلاتي وخليل بوحاجب وعثمان الكعاك والطاهر بن عاشور من طاقتهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مما جعلها تعمل بنفس النفس مدة نصف قرن (28).

لاحظ صفر نقصا فادحا في طلبة الزيتونة بالنسبة للغة الفرنسية فنظم دروسا ليلية مجانا في هذه المادة حتى يتدربوا عليها وحتى يتمكنوا هم وأساتذتهم من التخلص من تلك الحواشي والكتب الصفراء التي حكم عليهم بها سلطان الرتابة والخوف من المغامرة(29).

وتقلد في الخلونية مناصب عديدة كناظر مكتبة ورئيس امتحانات ورئيسا لها وكان حامل راية الدروس(30) وركّز على تدريس مواد جديدة أهملها المسلمون والتي كانت من أقوى أسباب تأخرنا في الحضارة المعاصرة.

وحضر الاحتفال بتدشين الخلدونية المقيم Ch. Reveillet الذي كان يكن عطفا حقيقيا للإسلام ويدعو إلى التقارب الغربي الإسلامي وينوه بالثقافة العربية وماضي تونس في نشرها وفضل العرب على أوروبا في نهضتها وأمل أن تشع أنوار الثقافة العصرية من ذلك المعهد حتى تعم بلاد المغرب الإسلامي قاطبة (31) وساند صفر المقدم Rebillet وضبط قانونها الاساسي في مكاتب مدير المعارف المستعرب Machuel (32).

وعملت الشخصيات التي كونت الجمعية بزعامة صفر على الاسراع بنهضة الوطن وخاصة في المرحلة الأولى أي من سنة 1896 الى 1914 وتتميّز بحركية تلك النخبة الحازمة التي تعتبر بحق صانعة تونس الحديثة(33) وفيها بدأ لأول مرة في تاريخ تونس ممارسة الانتخابات الحرة النزيهة والجدل وهي أول خلية شرع التونسيون فيها تجربة عمل سياسي وديمقراطي اسمه «انتخاب» بعقلية تونسية وهي أول تجربة قام بها التونسيون في هذا المجال محاولين جلب طلبة جامع الزيتونة وتزويدهم بثقافة عصرية بخلت بها برامج الزيتونة وبها ظهر أول مجتمع يكتسي طابعا أوروبيا : محاضرات، ندوات، مؤتمرات، مكتبة كانت مجهولة بالنسبة للتونسيين وبالخصوص بالنسبة لذوي الثقافة العربية(34).

وكان المحرك لهذا النشاط هم جماعة الشبيبة التونسية مثل علي باش حانبة والثعالبي وعلى رأسهم البشير صفر المستشار الوطني كما كاونا يدعونه وكانوا قد شربوا حب الحمية الوطنية الصادقة المتوغلة في قيمهم الحضارية الاسلامية(35).

وكان صفر يحرض طلبته على أن يفتحوا عيونهم على «ما يجري وعلى ما جرى في التاريخ ليروا كيف دخل الاستعمار وما نتج عن ذلك فتونس انتجت عظماء كجنبعل وابن خلدون وهي ما زالت قادرة على انجاب عظماء مثلهم سيخلصون البلاد».

وهي مؤسسة تونسية تسيّر من طرف التونسيين وباعتمادات تونسية تقدم ثقافة عربية فهي «دار الشعب كلّه»(36) ولعبت دورا أساسيا في نشر الأفكار التقدمية بواسطة اللغة العربية وأحيت ما اندثر بهجمة الاستعمار وجمعت في حضيرتها التخبة التونسية وعودتهم على الحوار فيما يتعلق بمصالحهم كما عودتهم كيف يدافعون عن حقوقهم وكيف يقبلون على العلوم العصرية والتقنية منها بالخصوص وأحيت فيهم تذوق الفن(37) وكانوا يعملون بكل قواهم مكن أجل الحرية والانعتاق(38).

ونشر صفر بين طياتها أفكارا لها وزنها فدعا الى

الاقتباس من حضارة الغرب وهو المعبر عنه بالمدنية لا لغاية في حد ذاتها وانما للتوفيق بين ما وصلت اليه وبين ما يتضمنه الاسلام حتى يسترجع المسلمون عزتهم ويواكبوا العصر(39).

وليس معنى هذا ان تقحم الحضارة العربية في صلب حضارة الغرب القا ء عشوائيا فهذا هو الذوبان والمسخ وانما نطعمها ونتركها تستهلك من حضارة الغرب بمحض ارادتها وتختار ما تراه صالحا. فدور الخلدونية إذن هو ترقية النهضة العربية وذلك ببث الثقافة العصرية في الحضارة العربية الاسلامية التي ما زالت تقبل التلقيح وقد فعلت ذلك منذ نشأتها.

يقول البشير صفر : «هذه الجمعية - الخلدونية - تعمل في نطاق وسائلها أن تشع تذوق العلوم لدى المسلمين وتنمي عقولهم وهذا الهدف نأمل أن نصل اليه شيئا فشيئا»!!

وبذلك فالخلدونية هي القاعدة الكبرى لتكوين عناصر كانوا بحق أصل النهضة وكانوا قد تشبعوا فيها حب التعاضد والتضامن وكانت هي النواة التي انبعثت منها فكرة الجمعيات ولعب خريجوها

دورا هاما في ترقية الصحافة العربية بافكارهم المتنورة كما كونت موظفين وهي النافذة التي تسربت مكنها الثقافة العصرية في تونس»(40).

وتسابق اليها الطلبة مكن الجزائر والمغرب(41) وحضرها أبناء الفرنسيين وسمح لهم بالمطالعة في مكتبتها التي كانت تحوي أمهات المصادر والمجلات التي تصدر في تونس وفي الشرق كالمنار والمقتطف والهلال والرسالة وطبيب العائلة... كما كان يتردد على مكتبتها المستعربون الفرنسيون.

وكان المترجم الروح الحقيقية لتلك المدرسة فقد تطوع بالقاء دروس ليلية كانت محل الاعجاب لما أوتيه من غزارة البيان وتشخيص الواقع للعيان(42) وكان يرى ان ما قضاه في خدمة الخلدونية من أوقات أجل وأمتع ساعات حياته(43).

ورغم حرص نظام الحماية على مراقبة البشير صفر إلا أنه استطاع أن ينشر أفكاره ويجلب اليه طلبة الزيتونة ونمى معلوماتهم بالعلوم العصرية وذكى فيهم روح النقد وبغض الاستعمار كما أوصل اليهم أفكار المصلحين المشارقة كمصطفى كمال ومحمد فريد ومصطفى كامل وجمال الدين الأفغاني. وكان لامعا مؤثرا داهية عازفا كيف يؤثر على الخصم وماهرا في جلب المسؤولين الفرنسيين ونجح في كسب انصار له في الأوساط الفرنسية السياسية والأدبية وتشبع بالثقافة الفرنسية وتأثر بالفكر الليبرالي(44).

ولكن الحكومة الفرنسية بذلت كل جهدها لاجتناب تكوين وتنشيط مثل تلك الجمعيات لأنها ترى في كل جمعية خطرا على البلاد وقد دافع المتخرجون على يديه عن ضرورة مثل تلك الجمعيات كما فعل عبد العزيز الثعالبي(45).

لقد أدرك صفر أن الشخصية القومية بدأت تذوب في محيط الأخطبوط الاستعماري وأدرك أن تأخر المسلمين يعود إلى تحجر المعتقد الديني ولا مناص من هذا إلا بالعودة الى ينابيع الاسلام الصافية والأخذ بعين الاعتبار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالعلوم الصحيحة والتفكير العصري وبهذا يمكن أن يقدم العلاج للأمة وكانت الخلدونية بمثابة العدوى لاصلاح برامج الزيتونة ودعوة لايقاظ الطلبة والشيوخ من النوم ودق ناقوس الخطر على عتبة الجامع الأعظم(46) وحببت العلوم التطبيقية والتقنية وتذوق الفن وعلى منوالها بعثت جمعية قدماء الصادقية وقدماء الزيتونة وجمعيات موسيقية ورياضية حتى سماه معارضوه بطل المعارف وجوادها وأميرها.

لهفي على دور المعـــارف انهـا

فقدت بفقده صاحب الوجـدان

لهفي على التاريخ بل لهفي على

كل العلوم بفقد ذي العرفـان(47)

والطريف في الموضوع هو ان المدرسين قد تطوعوا لالقاء الدروس بالجمعية(48).

تعهد الشيخ سالم بوحاجب أن يفتتح حلقة الدروس بمحاضرة حول الاسلام والعلم أكد فيها أن الدين الاسلامي يتلاءم مع العلو م العصرية وهكذا أقبل كثير من طلبة جامع الزيتونة الذين سئموا من التعليم الدغمائي التقليدي وتابعوا في الخلدونية دروسا في مواد عصرية حسب طرق بيداغوجية ترمي إلى غرس الروح النقدية والغرض هو تغيير عقلية الشعب التونسي المنبثقة من عصر الانحطاط حتى يلتحقوا بعالم المعاصرة(49).

ونظر اليها المحافظوننظرة تحفظ واعتبروها خطرا على الزيتونة وعلى الدين الاسلامي فهي ستنافس التعليم الزيتوني ولكن محاضرة سالم بوحاجب طمأنت المحافظين(50) ومن الخلدونية عمل صفر على القضاء على ظاهرة التحجر والتطرف في الدين وكوّن ناديا بها لتيسير العقيدة الاسلامية حضره عدد كبير من العرب والأجانب وذلك في 24 جانفي 1908(51) ولعبت الجمعية دورا هاما في نشر الفكر العصري النقدي وعربت العلوم ومنها تخرجت مدرسة اصلاحية تونسية وجزائرية لعبت دورا كبيرا في معركة التحرير وأبرز مثال على ذلك هو عبد الحميد ابن باديس الذي تخرج من الزيتونة والخلدونية ولما عاد الى الجزائر أسس جمعية العلماء الجزائريين المسلمين سنة 1931 وكان اتجاه تلك الجمعيات اسلاميا ومنهجها سلفيا تركز على العامل التربوي والديني كانت الحركة الاصلاحية رد فعل على ظلم المستعمر ولعب الاصلاح دورا هاما في الحفاظ على هوية الشعب من الذوبان واتخذ شكلا ايديولوجيا متميزا(52).

هذه النهضة التي بعثها صفر بدأت تربوية اجتماعية ثم تسيست ومن الأدب تحولت الأنظار الى السياسة وبدأت المطالب تتهاطل. لقد زرع صفر في طلبته حب الاستفادة من الغرب ودفعهم الى التطلع على ما فيه من حضارة ولا غرابة ان تكثفت البعثات الدراسية الى دور العلم بهذا الغرب المتقدم وتطور عدد مريدي البشير صفر(53).

وفي الخلدونية لفت صفر نظر طلبتها الى الاعتزاز بماضي الحضارة الاسلامية الذي كان يلوح كالشعلة ليضيء درب الجماعة المحاط بالأشواك(54) ودعاهم إلى الاطلاع على الماضي المجيد من خلال تطوعه خاصة لالقاء محاضرات في مادة التاريخ(55) وقد ترجم أفكار كل من المستشرقين قوستاف لوبون وسيديو (1808 -

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

1875) وجعل لمادة التاريخ التي كانت مجرد سرد للأحداث محتوى شريفا(56) وأصبح الانكباب على الماضي ركنا ركينا من برنامج حركة الشباب التونسي(57).

وكاد المترجم يختص في تدريس اللغة الفرنسية والتاريخ والجغرافيا(58) والحساب والجبر(59) وكانت محاضراته محل إعجاب وكان بحق مؤرخ جامعة الخلدونية(60).

سل التاريخ عنه فكم دروس

بها اكتسبت شبيبتنا الرشاد

واستحسنت الدوائر المسؤولة أول الأمر نشاط الخلدونية وقد رأوا فيها نافذة تمكن الشباب الطالبي من الاطلاع على الحضارة الفرنسية لكن غلاة الاستعمار ناصبت المدرسة والمتخرجين منها العداء واعتبرتها مركزا لنشر الوعي القومي ورأتها بمثابة الكلية الحربية لتخريج الضباط وشنت الصحافة موجة من التشهير على «هؤلاء «البيكوات» القذرين، المتآمرين، الذين يدعون حزب تونس الفتاة»(61) ذلك لأن البشير صفر قد ألقى توجيهات قومية على الشباب وكشف القناع عن المناورات الاستعمارية(62) وفعلا فقد تخرج منها رعيل من المناضلين مثل علي باش حانبة وأخوه محمد وحسن القلاتي وعبد العزيز الثعالبي والقائمة تطول ومن الجزائر نذكر عبد الحميد ابن باديس ومن المغرب محمد الحجوي.

وبعد نقلة البشير صفر الى سوسة شل الاندفاع والحركية التي كانت تتمتع بها الخلدونية(63) ولم تعد قاردرة على حل الصعوبات بنفس رحابة الصدر التي كان يتمتع بها البشير صفر وعوضه الشيخ الطاهر بن عاشور في سنة 1908 ومن ذلك التاريخ بدأ نشاطها يتقلص ومنهم من أقسم ألا تطأ قدمه الجمعية الخلدونية طالما غادرها البشير صفر(64) بعد ان مثلت أخطر دور قامت به جمعية ثقافية في تونس (65).

ولعبت دورا هاما في تكميل ثقافة الزيتونيين وفي بث العلوم بلغة أهل البلد وطورت عقلية جيل متعطش للمعرفة العصرية وحفزتهم على الثورة ضد المستعمر وركزت على دراسة القواعد الأساسية لهوية الأمة(66) الاسلام ،اللغة العربية والحضارة العربية الاسلامية وبوجودها في قلب العاصمة فقد أمّها خلق كثير وأنقذت أجيالا وكونت لها فرعا بصفاقس يدعى اللخمية قام بنفس الدور.

وتتمحور فلسفة صفر في مقولة «أنظر ما فعلَ أجدادُك وكنْ مثلهم»...

وهذه الأمة الإسلامية، لا تشبه بني يم يم المتوحشين.. وإنما هي ذات تمدن عميق مبني على طباع مخصوصة ليس من الإنصاف إخراجه مخرج المتوحش لمجرد منافاته لطباع الغير. إن أنوار الديانة الاسلامية أشرقت على العالم على إثر أفول التمدن الروماني وبدلوا وجه الأرض في أقل من مائة عام قضوها في تمكين سلطتهم وتنظيم فتوحاتهم وإجراء العدل والإحسان الذي هو أساس الثروة والعمران وسلكوا مناهج الحضارة واستجلبوا العلماء من كل فج عميق وترجموا كتب الغير في العلوم الحكمية والرياضية وغيرها من العلوم النافعة

وأسسوا المدارس العديدة وأخذوا بناصية العلم ونفقت أسواقه في البلدان الإسلامية على حين لم يكن لدى الأمم الفرنجية إلا ورقات من الإنجيل استبد بمعرفتها القساوسة»(67).

وبالقاء نظرة على محاضر جلسات الخلدونية يوجد البشير صفر ممثلا في غالب الجلسات المنعقدة باعداد البرامج والامتحانات والميزانية والمنح والتدشين والعراقيل التي اعترضت سير الجمعية والتمويلات والمداخيل والمصاريف وانتداب المدرسين ومستوى التعليم وتنظيم المكتبة وشراء الكتب وتنظيم التظاهرات الثقافية وتطويرها واختيار المواضيع وإعداد الجلسات العامة وعلاقات الجمعية بادارة المعارف وجامع الزيتونة ولا يخلو اجتماع الا ونجده ضمن المعدين والمشرفين عليه حتى عد بحق المستشار الوطني وزعيم تونس بلا نزاع(68).

قال محمد بن الخوجة أحد مريديه : «اما نسبتها لاسم ولي الدين ابن خلدون فانها من مبتكرات صاحبنا السيد البشير صفر الذي مات شبحه ولم يمت إسمه».

وضمت عناصر تقدمية من طلبة وأساتذة متحررين (69) وحببت الى المسلمين تذوق العلوم وألح في الخلدونية على ادخال مادّتي الجغرافيا والتاريخ في امتحانات التطويع في الزيتونة وفعلا تقرر ادخالهما سنة 1317(70).

ونادى صفر في طلبته قائلا : «ما ان تبقوا تلوكون حضارة أجدادكم تغيبون عن التقدم العلمي، أو تطووا صفحة الماضي وتقبلوا على حضارة العصر فتقلعون» وكان يحفزهم على أن تكون حضارتهم امتدادا لحضارة أسلافهم تلك الحضارة التي عرفت جذور الفنون والابداعات التي وشهدتها الحضارات التي جاءت بعدها وكأنه يقول لهم : «ان التمدن ليس من خصوصيات الازمان الأخيرة وانما هو يختلف بما يلائم طباع الوقت ويطابق مقتضى الحال».

وحركة الاحياء التي بشر بها صفر في مطلع هذا القرن شقت طريقها بالعمل وبصمت دون ضجة ولا عنف ولم يعلنوا عن مطامحهم ،لأول مرة الا على يدي البشير صفر في مناسبات مثل حفل تدشين التكية 1906 ومؤتمر مرسيليا 1906 ومؤتمر شمال افريقيا بباريس 1908 وقد طبعت كل تلك الأشغال تحت عنوان مسائل تونسية(71) وجلب اليها صفر هؤلاء المستعربين وقد عبر لوي ماشوال عن ذلك بقوله :

"Aux Arabisants français afin de leur fournir un instrument de travail et faciliter ainsi leurs études"

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهم التجؤوا الى الجمعية ليتزودوا منها بمعرفة عملية تفيدهم وتساعدهم على دراساتهم وانجازاتهم(72).

والبشير صفر رجل من صميم المجتمع التونسي حاول تحريك المجتمع وزرع بذور الحركة الاصلاحية دون نقمة ولا تمرد، وركز على التربية والتعليم باعتبار ان الاصلاح يتم عن طريقهما ونقد طرق التعليم بالزيتونة محاولا تلقيحه وتطعيمه بالعلوم الحديثة التي كانت مهجورة زارعا إعادة الأمل في عصر ابتلعت فيه سيادة قومه منوها ان العرب لن ينسحقوا ولن يندثروا على ان الشمس شمس ولو حجبت بالسحاب والدر در ولو القي في التراب على حد قوله.

واعتبرت محاولته علمية حفزت التونسيين على الاهتمام بتاريخ بلادهم وقد كان حريصا على متابعة نشاط معهد قرطاج وكثيرا ما كان يترجم الدراسات التي يقوم بها هؤلاء الباحثون الاجانب فيطلع عليها طلبة الخلدونية وجامع الزيتونة وكثيرا ما كانوا بدورهم يحدثون مشايخ الزيتونة عن تلك الاكتشافات ويثيرون جدالا فيدفعونهم الى المصادر المهملة بالمكتبات وحضر محاضراته ما يقرب من ،240 مستمع في اليوم الى أن غصت قاعة الخلدونية حتى أصبح لا يدخل الا من يحمل بطاقة انخراط في المحاضرات من التلاميذ والأساتذة(73) وغدت الخلدونية جامعة حرة حفزت التونسيين على التفكير الحر.

الهوامش

1) Mongi Sayadi, Aljamya Alkhaldounia. Tunis M.T.E; 1975

2 و 3) المرجع المذكور.

4) المنار 22 سبتمبر 1903

5) ش. أ جوليان. المرجع المذكور ص 85

6) عن حال التعليم الزيتوني انظر : الطاهر بن عاشور : أليس الصبح بقريب

7) المنجي الصيادي : المرجع المذكور. وكذلك ماشوال. التعليم ص 112.

8) البشير صفر : محاضرة الجغرافيا عند العرب ص 7.

9) المصدر المذكور.

10) البشير بن سلامة. المرجع المذكور. ص 108.

11) مصطفى صفر. مقدمة مفتاح التاريخ ص 18.

12) M'hamed Bach Hamba : La revue du Maghreb N° 1 et 2 mars avril 1917 m. p. 37.

13) ش. أ. جوليان. المعمرون ص 104.

14) فيما يتعلق بمعارضة الخلدونية أنظر :
Mongi Sayadi : LA Khaldounia p. 45 - 51

15) V. de Cariniers : La Tunisie Française 15 - 1 - 1904

16) فيما يتعلق بذكر الجمعيات الثقافية التي بعثت على إثر الخلدونية أنظر :

17) لمزيد التبسيط حول أهمية الخلدونية أنظر :
J. Berque : Le Maghreb entre deux guerres p. 283 - Tunis Soir 8- 5- 1949
la Dépêche Tunisienne 15 - 1 - 1904

18) Monchicourt ch. La réligion du haut tell en Tunisie, Paris 1913 p. 487

19) وعن الطرق بتونس أنظر: Mongi Sayadi : LA Khaldounia p. 21 - 29
مبروك السوسي : تحقيق مخطوط. مجموع الفضائل في سر منافع الرسائل في بداية الطريق لأهل التحقيق. مرقون الكلية الزيتونية تونس 1985.

20) Chatelain Yves : La vie littéraire et intellectuelle en Tunisie - 1936 - 61 - 1937 Paris p. 270

21) Servier A : Le péril de l'avenir p. 85

22) Le Tourneau. R. Evolution p. 317

23) محاضرة الجغرافيا عند العرب ص 70

24) أعضاء الخلدونية هم : محمد بن الخوجة، البشير صفر، عبد الجليل الزاوش، علي بوشوشة، خليل بوحاجب، علي بن أحمد، أحمد الشريف، الشاذلي صفر، حمودة تاج وخير الله بن مصطفى ووقع تدشينها يوم السبت 14 ذو الحجة 1314، 15 ماي 1897 بحضور المقيم العام روني ميي والوزير الأكبر محمد العزيز بوعتور والكاتب العام للحكومة برنار روا ووزير القلم محمد الجلولي، وماشوال لوي مدير المعارف، وأول رئيس لها هو محمد القروي (1847 ـ 1941). أنظر : Lambert P : Dictionnaire p. 175

الحاضرة : ع 434 13 شوال 13.1314 ماي 1887. ويذهب الأب دمرسمان إلى ان التأسيس وقع في 18 رجب 1314 ـ 23 ديسمبر 1896.

دائرة المعارف الاسلامية ج 2 على أمل أن تشع الفلسفة الاجتماعية التي استحدثها ابن خلدون ويوافقه في سنة التأسيس الطاهر بن عاشور انظر : أليس الصبح بقريب ص 136.

،نحن نرجح سنة 1897 لأن الحاضرة هي المصدر الأصلي لنا في هذه الدراسة وهي واكبت نشاط صفر.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

25) Khayrallah Ch. Le Mouvement. p. 26.

26) مجلة العالم الاسلامي س1 ـ ع 3 ـ جانفي 1907 ص 352.

27) محمد محفوظ : تراجم المؤلفين ص 238.

28) المرجع المذكور.

29) الصادق الزمرلي. السابقون.

30) الطاهر بن عاشور : أليس الصبح بقريب ص 103 ـ 111.

31) الفاضل بن عاشور : الحركة ص 54.

32) ش. أ. جوليان : المرجع المذكور ص 76.

33) Tunis-Soir 16ème année 8/5/1949

34) Micaud. Ch. The politics of madernizations p. 20

35) La Dépêche Tunisienne 15/1/1904
نشرية الجمعية الخلدونية 1934 ص 1

36) Khayrallah Ch. Le Mouvement, p. 29

37) Servier : Le peril de l'avenir p. 92

38) المرجع المذكور ص 25.

39) جريدة المشير 26 مارس 1911.

40) المرجع المذكور

41) البشير بن الحاج عثمان : المرجع المذكور ص 72.

43) مصطفى صفر : مقدمة مفتاح التاريخ

43) الحاضرة عدد 990 ـ 21 جويلية 1908

44) Servier A. : Le péril de l'avenir p. 102

45) عبد العزيز الثعالبي : تونس الشهيدة ص 186

46) Le Tourneau (R) Evolution politique p. 317

47) الزهرة 7 مارس 1917 ـ الشاذلي المورالي رثاء صفر

48) الطاهر بن وعاشور : أليس الصبح بقريب ص 102

49) علي المحجوبي : الحركة الوطنية بين الحربين ص 26

50) المرجع المذكور.

51) Mongi Sayadi : Aljamya Alkhaldounia p. 24

52) Berque (Jaques) : Le maghreb p. 283

53) المرجع المذكور ص 283 ـ 284

54) البشير بن سلامة : النظرية التاريخية ص 108

55) الزهرة 4 مارس 1917

56) محمد أنور بوسنينة : التعليم الزيتوني ص 25

57) الزهرة 8 مارس 1917 : رثاء صالح السويسي القيرواني للبشير صفر

58) ش. أ. جوليان المعمرون ص 77

59) انظر الانتقادات التي وجهت إلى الخلدونية في :58) ش. أ. جوليان المعمرون ص 77

60) أحمد خالد : شخصيات وتيارات ص 18

61) عن نهاية الخلدونية أنظر : المنجي الصيادي الجمعية الخلدونية

62) عن خطر الخلدونية : انظر المرجع المذكور

63) محمد عبد المولى : الزيتونة ص 135

64) البشير صفر : الحاضرة عدد 103 ـ ذو القعدة 1330 ـ 15 جويلية 1908

65) البشير صفر : المشير 26 مارس 1911

66) الطاهر بن عاشور : أليس الصبح بقريب ص 113

67) نقلته التونسي ع 16 جويلية 1906

68) ماشوال : التعليم العمومي : ص 113

69) الفاضل بن عاشور : الحركة الأدبية ص 160

70) البشير صفر : مفتاح التاريخ ص 33

71) المصدر المذكور ص 193

72) نفس المصدر : ص 35

73) الجغرافيا العمومية ص 145.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا ملاذ إلا الشعر ولا فضاء إلاّ الأنهار الخربة

علي جعفر العلاق*

كيف يمكننا القيام بمهمة لا تخلو من إرباك : أعني وصف المشهد الشعري العراقي، أو على الأقل تقديم أهم ملامحه في هذه الحقبة تحديدا؟ إن عملا كهذا ليس يسيرا بالتأكيد. وهو يتطلب، كما أرى قدرا من الجرأة قد يقارب الحماقة أحيانا.

كان المشهد الشعري في العراق، وربما سيظلّ مبعثا لتحولات شعرية حادة. لكنها تحولات لم تحسب، يوما ما، على اللعب اللغوي، البريء، المرفّه، ولم تنتجها العزلة أو التأمل، أو الانقطاع إلى الذاكرة. بل كانت تحولات أنضجها الاشتباك مع الواقع الذي كان، على الدوام شائكا ومقلقا ودمويا، وتخمرت في نار الوعي الحاد بهذا الواقع وما فيه من صلف وطموحات وموت.

بكلمات أخرى، كان الشعر العراقي - وهذا حكم لا يخلو من استثناءات طبعا - ابن الحرقة الدائمة والعذاب اليومي. وكان أيضا، ابن بيئة شعرية شديدة الوعورة، بيئة. كما كتبت في أكثر من مكان. عجنت حجارتها بالحبر والدّم والماء. لقد ورثت هذه البيئة جذوة القلق والتفجع والارتطام بالموت منذ القدم : من نواح كلماكش على أنكيدو، مرورا بكل ما شهدته هذه البلاد العجيبة، بلاد ما بين النهرين من مجازر وأعراس وحضارات. إنها بيئة هذا الغناء المنقوع بالأسى والحنين، وأمّ هذه اللحظة المريرة التي نقف أمامها برعب أقسى من الموت. وذهول أعمق من الصلاة. أعني هذه اللحظة العراقية الخاصة، حيث لا ملاذ إلاّ الشعر والعذاب، ولا فضاء إلاّ الأقمار السوداء والأنهار الخربة.

في بيئة كهذه لم تشهد اللغة الشعرية، في معظم تاريخها تقريبا. فترات من الاسترخاء أو التبرج أو الميوعة : تنشغل فيها بذاتها أو تنتشي مفتونة بتأمل مراياها الخاصة، أو تنمية معجم شعر ي خاص بها : مائي، وغائم، وحسّي كما يتجلى في لغة القصيدة الشامية مثلا. لقد ظلت لغة القصيدة في العراق. في عمومها، خشنة وغير متأنقة. وربما يمكنني القول أنها تحمل قدرا واضحا من الفحولة والتوعر، واذا كان هذا الحكم عاما. إلى حد ما، فيما يتعلق بالقصيدة الحديثة فانه ينطبق إلى حد كبير، على لغة القصيدة العمودية.

2

هل جاءت قصائد هذا الملف تعبيرا، بهذا المعنى أو ذاك، عن هذا المشهد، وتجسيدا للغته ومزاجه المهيمن؟ لا شك أن ملفا عن الشعر العراقي، أو حديثا

* ناقد وأكاديمي عراقي

عن هذا الشعر، ليس هينا دائما. وإذا كان هذا المشهد متشابكا ومزدحما بالأسماء والرؤى والتوجهات باستمرار فلابد أن الأمر أصبح أشدّ صعوبة من ذي قبل : لقد صار المشهد الشعري العراقي أكثر تشظيا. وأضيف إلى تشظي الرؤى والأساليب تشظيات أخرى هي تشظيات الروح والجسد، الواقع والذاكرة، الزمان والمكان، الحلم والانتماء.

أن تقدم مشهدا شعريا مجرحا وممتدا كالمشهد الشعري العراقي يعني، في جملة ما يعني، أنك تدخل في نسيج لوحة دامية ،مبعثرة، وتلمّ ما يتساقط منها من ضوء ذبيح أو غزلان تمتزج بدم العشب وعرق الخيل. فالشعر العراقي يمتد اليوم خارج هذا الحيز الجغرافي المحدد : العراق. إن جزءا لا يستهان به من هذا الشعر يكتب بعيدا عن جراحه المرئية. لكن الكثير منه يكتب في أتون ذكرى هي أقوى من فجيعة هذا التراب. وأشد ضراوة من أنينه الدامي، وباختصار. لابد من القول أنني، هنا، إزاء مجموعة من القصائد انتظمت في ملف جاء. كمعظم الملفات التي صدرت عن الشعر العراقي في سنوات العذاب الأخيرة، داميا وشجياً، وجاء كمعظمها أيضا، يعلن عن حاجته إلى الشمول الذي يظلّ كما أشرت، بالغ الصعوبة.

3

أول ما يمكن ملاحظته، على هذه القصائد، أنها لا تعلن قطيعتها النهائية مع الشكل العمودي. بل أن ما يثير الانتباه حقا أن بعض شعراء هذا الملف يكتبون النمطين باقتدار واضح. عبد الرزاق الربيعي، بسام صالح مهدي، مؤيد الشيباني، علي شبيب. كما أن الإشارة ضرورية إلى أمر آخر وهو أن القلة من نصوص هذا الملف تنتمي إلى قصيدة النثر قياسا إلى مجموع النصوص المنشورة.

هل حقا أن الشكل العمودي أصبح اليوم خارج الحياة لاستثمار ما ورثه من ممكنات إيقاعية بعد أن ظن أن القصيدة الحديثة تمثل قطيعة مطلقة مع ماضيها الشعري؟ يمكننا أن نجد في ذلك، أو في بعض منه، تفسيرا لهذه العودة.

أما إذا أخذنا في الاعتبار أن هذه الظاهرة لا تحدث، بنفس الحدة، في بيئات شعرية أخرى عرفت باسهامها العميق في حداثة الشعر العربي، فإنني ميال إلى تفسير آخر يكمن في سطوة البيئة الشعرية العراقية.

لقد شكل هذا النمط ميراثا ضخما لم يفلت الشاعر الحديث، في العراق، من تأثيراته تماما : فقد دبت تلك التأثيرات إلى العمق من ذاكرة هذا الشاعر : من تكوينه المزاجي، وتركيبته الثقافية.

وإذا كانت قصيدة (جلسة حب) لعلي شبيب لا تحلق بعيدا عن مزاج القصيدة العمودية وبلاغتها المعهودة، فإن قصيدة (مشارف) لعبد الرزاق الربيعي تختار لها طريقا وسطا : أي أنها تحتفظ بذلك الخيط الجميل الذي يشدها إلى مناخ الجدة التعبيرية من جهة، وتحرص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على تقاليد هذا النمط الشعري من جهة أخرى.

وبين هذين الموقفين، تواجهنا قصيدة بسام صالح مهدي (متى). فهي قصيدة تمثل محاولة جريئة لاستثمار الشكل العمودي : لغة مجازية مزدهرة، وخيالا شديد الحيوية. وكم كنت أتمنى أن لا يندفع الشاعر أمام عاصفة هذا البحر الشعري السيّال إلى النهاية. لقد أحسست أنه لم يبذل جهدا كافيا للسيطرة على موسيقى قصيدته، فبدا وكأنه ينقاد إلى تلك الموسيقى باستمتاع عجيب.

إن هذه الاندفاعة الايقاعية الدفّاقة قد أدّت به إلى ظاهرتين واضحتين هما : عدم النمو والافتتان بالإبهام الدلالي.

كانت القصيدة تتدفق، أحيانا، دونما ضوابط أو مصدّات، ولا تتنامى بنائيا كما ينبغي. هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإن الشاعر كان ينأى عن قارئه ملفوفا بغيوم لغته المضببة حتى يقطع، أحيانا. ذلك الخيط الذي يربطه بالدلالة :

غدا أدنو إلى وجع قديم

فعين حبة، ويد قطاة

رواة في حكاياهم شروخ

وفي أفواههم سكنت فلاة

ويوما أشبعتني الريح خوضا

والقتني على شرف يقات

وفرّت أشهر منهم وعام

توقاهم لتكتهل النجاة

تشتمل معظم هذه الأبيات على صور طلقة وجميلة. لكن جمالها هذا، في الغالب، لا يتجاوزها إلى ما وراءها، أي أنها صور لا ترتبط بوشيجة عميقة تشدها إلى محيطها النصّي أو الدلالي.

إضافة إلى ذلك، فإن الكثير من قوافي هذه الأبيات خاصة. والقصيدة عموما، تبدو وكأنها منقطعة عن وظيفتها الدلالية. وإذا كانت القافية في بعض القصائد من هذا النمط يفرضها الوزن وضغوطه فإن بعض القوافي، في هذه القصيدة، تقود اليها الغرابة وإغراءاتها أحيانا. ومن الملاحظ أن الشاعر في قصيدته الثانية (القمر والقمح) يتحرك بمرونة شعرية دون أن يفلت من يده خيط الدلالة أو جمرة المجاز.

وعلى الصعيد نفسه، يحاول مؤيد الشيباني أن يستثمر هذا الشكل استثمارا مختلفا، فهو يستخدم بحر البسيط. وهو أحد البحور المركبة، في كتابة مقطع شعري، مع شيء من التدوير، كمدخل لقصيدة عمودية، على البحر نفسه.

4

وإذا كان هذا الملف يشتمل على قصائد تستثمر الشكل التقليدي فإن فيه، أيضا، قصائد أخرى - وإن كانت قليلة قلة واضحة - تأخذ وجهة مضادة تماما : أي أنها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تستثمر النثر إلى أقصى مدياته. إن شعرية النص، هنا، تتوزع في اتجاهين متعارضين : من الاحتفاء بالشكل العمودي الى الاحتفاء بقصيدة النثر، من رؤيا تجد الشعرية في صرامة الوزن إلى شعرية ترى إيقاعها خارج متطلبات الوزن ومعاييره.

لقد عرفت قصيدة النثر، في العراق، أسماء هامة لا على مستوى الشعر العراقي فقط بل على مستوى الشعر العربي عموما. إن ما يكتبه سركون بولص أو صلاح فائق، مثلا. نموذج شديد التميّز لقصيدة النثر. ويمكن إضافة أسماء أخرى مثل : زاهر الجيزاني، خزعل الماجدي، عقيل علي، كمال سبتي، عبد الزهرة زكي، طالب عبد العزيز، كاظم جهاد، رعد عبد القادر، وآخرين.

لم أجد في هذا الملف الشعري إلا قصائد نثرية معدودة لجواد الحطاب، وحميد قاسم، ومحمد ناصر الغزي، وهذه القصائد، على قلتها، تؤكد حقيقتين مهمتين : أولاهما أن في هذا النمط من الكتابة إغناء للقول الشعري وتنويعا لتموجاته. أما الحقيقة الثانية فهي أن مجافاة الوزن أو المحافظة عليه وحدها لا تحدد، كما قلت، شعرية النص. وأعتقد أن هذا الأمر لم يعد محل جدال شائك كما كان قبل عقدين أو ثلاثة من الزمن.

5

تتفاوت الأسماء الشعرية في هذا الملف، تفاوتا واضحا، ولا أعني بهذا التفاوت اختلاف الأجيال فقط. بل أعني به، أيضا، اختلاف الرؤى، واللغة، والتقنيات. تقف قصائد جواد الحطاب بنبرتها الجارحة وسخريتها الوقحة، أحيانا، على النقيض تماما من أصوات أخرى مشحونة بالدفء والشجن الصافي كقصائد عبد الرزاق الربيعي، ومؤيد الشيباني، وهيثم الزبيدي على سبيل المثال.

من جهة أخرى، تواجهنا قصيدة يونس ناصر عبود (أنثى الشاعر) لتعيد إلى أذهاننا، بعنوانها، أجواءه السابقة في ديوانه (نساء الشاعر). رنها قصيدة متدفقة تشتبك فيها الرموز وتتوالد متجهةة إلى أفق كحيرّة. غير أن هذه الصور والرموز لم تعد للحال الكافي لتتّسع أو تنمو برابطة مزدوجة الدّلالة. هي رابطة الاختلاف والتجانس معا، فقصائدهما تقترب بفعل الشكل وتبتعد بفعل الرؤيا. إنها، في معظمها، قصائد قصيرة غير أن لكل من الشاعرين منحاه البعيد عن الآخر. فإذا كانت ريم قيس كبة تسعى، إلى كتابة قصيدة يومية، بسيطة تتسع لتوهج الجسد ونداءاته :

في سطرين
أنا قلب مثقوب. ذاكرة
عطشى، قافية
ترفض فلماذا
تسأل عن حالي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما دامت كفاك بلا شفتين...

فإن قصائد كمال عبد الرحمان تذهب بعيدا عن هذا المنحى. حيث توغل في الذاكرة والدم والغموض، وتلجأ إلى التماعات التاريخ أو انطفاءاته على السواء :

ضحك القشتاليون

بكينا من كثرة ما ضحكوا

أهدونا أسيافا ومدى

قالوا :

اقتتلوا بارك سعيكم الربّ

ومنذ مئات الأعوام،

ونحن نقتل

... بمدى القشتاليين

6

ومع ذلك فإن قصائد الملف، في غالبيتها، تجسد معا وبتضافر عجيب هذه اللحظة العراقية الفريدة من نوعها : أعني هذه اللحظة التي يشتبك فيها الجسد بالذاكرة، والحياة بالدم، واللهفة بالتنائي، والعذاب المرير بالمحبة المهلكة.

لقد عاش الشاعر العراقي حياة ممتلئة، قلقة، مشتتة. حياة كانت الحرب نقيضها ورديفها معا : نقيضها في الدلالة، ورديفها في الواقع. وقد أدى ذلك كله إلى هذه النبرة المحرقة التي طبعت معظم الشعر العراقي الذي يكتب في هذا الزمن الدامي .

يقول هيثم الزبيدي :

يا ذا الراعي

قل كيف تكون الأيام

وما في الكوخ سوى عنقود

من تمر، ولليل أفاعي؟

يا ذا الراعي

قل ماذا أعطي لجياعي؟

لملم آهي

خذ عشرا من عمر شفاهي

خذ قنديلي

خذ عشبا من أرض عويلي

خذ كل دموعي وارسمها

شفة تضحك في منديلي

ادلق فوق النار هديلي

أطفئني بندى من راحوا

مجنون وشحني الليل

في كل جنوب أنداح

خذ شباكي

خذ لونا من فصل هلاكي...

بهذه النبرة المخضبة، يقدم الشاعر صورة لنداءات روحه، وهي تصعد من بئر طافحة بالغضب والعذاب، إنه التيه الجديد الذي كتب على العراقيّ أن يغعيشه منفيا أو مقيما:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكني يقظ كالعكاز

أتساءل في دائرة (الأسرار - المفضوحة)

من سوآني أرجوحة

تضرب في التيه عصاي

كأني : أمسك قلب الليل

بكفّ مفتوحة

أيّ تيه هذا الذي يبعث في قلب جواد الحطاب كل هذه الأسئلة الشائكة؟ إنه تيه الداخل الذي يعتصر الذات ويفتت أزهارها في مهب الريح. وهو تيه الحرب التي اشتبكت مع أيامنا حتى لم تترك لنا، كما تقول ريم قيس كبة، فسحة للحلم الخاص أو الأماني الشخصية :

حينما عصفت حربنا الثالثة

لم يعد ثمّ متسع للتمني

فكنت احترفت السكوت

وكنت احترفت أنا الكارثة

لقد دفع هذا التيه الشاعر العراقي إلى أن يضرب بعصاه العمياء بعيدا عن حياته التي هي، كما يصورها حميد قاسم:

كمنجتي الوحيدة، التي تبعث

عويلا طويلا يفزع أبنائي النائمين على بعد

ألف كيلومتر... فوق خارطة الوطن.

متاهات كبرى، تتوالد وتتراكم كالرمل أو كالليل. وقد كتب على الشاعر أن يقطعها لا باتجاه الوطن، بل، كما يقول مؤيد الشيباني، باتجاه غربة أخرى :

أجيء إليك؟

ها أنذا صرت أبعد مما تظن

صرت مقبرة الرغبات

صرت سادنها.

صرت أغنية نائية

صرت أبحث عن غربة ثانية.

7

إن قصائد الملف كلها تقريبا، تسهم في اضاءة هذا المشهد القاسي : نعوش دافئة، وأزهار سوداء، وقصائد نضّاحة بألم لا حدود له. ولكن. ورغم، هذا الدم النافر من حنجرة اللغة. فإن هذا الليل لا يحتفظ بكثافته إلى الأبد :

حتى ولو كبر الصغار

وغادروا قلق الفطام

قمر سيبزغ من جديد

ويولدون من الكلام

وإذا كان بسام صالح مهدي يحلم بأقمار جديدة، وأطفال يولدون من الكلام، فإن الشاعر، في قصيدة عبد الرزاق الربيعي، يتسامى على جراحه الموحشة ومنافيه السوداء:

لملم جراحك

هذي الريح رائحة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مع الغبار.

ولا تعبأ بمندحر

صدر هذا الملف بمجلة ثقافات الراقية التي تصدر عن كلية الآداب بجامعة البحرين (العدد الرابع). وقد طلبنا إذن رئاسة تحريرها لنشره على أعمدة المسار، دعما للمبدعين في بلاد ما بين النهرين المحتلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصـــــائـد

جــواد الحطـــاب*

تــسهيـــــلات

اختر حلمك بالـ "ريموت"
فالدولة
(جزء من تسهيلات الدولة للشعب)
الدولة : سجلت الأحلام على "دسك"
في القاموس
أضف التعريف التالي للكابوس :
حلم..
صنّعه الأطفال
فهاجم
"دسكات" الدولة، كالفايروس
ما تخشاه الدولة :
أن
يصبح
ناموس.

البصيــــر

هل تنبت للأقدام.. عيون؟!
أتلمّس في الليل : الليل
.. كثيفا
.. أشعث
.. أبصر في الأشياء منابتها الأولى
أبصرني :
كالبدء
كما لو أني هنا، منذ البدء
كما لو أني، أنا الأشياء
هل عثرت قدماي
حتى..
تلبس كفّي، عين عماي
من غير ترتيب الأفلاك
فأعطى "القوس" إلى "الثور"
وأغرى "العقرب" بـ "العذراء"
واستبدل بـ "الحمل"
"الأسد" المركون هناك ؟!
من غير ترتيب الأفلاك ؟

* شاعر من البصرة

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

أثانية ترتبك الذكرى في "الألبوم"
أتعثّر بـ اليوم
بـ دقات الساعة
بالصحو المتدحرج من أقصاي
كدعوة نوم
لكني، يقظ كالعكّاز
أتساءل:
في دائرة (الأسرار ـ المفضوحة)
من سواني أرجوحة
تضرب في التيه عصا
كأنّي:
أمسك قلب الليل
كفّ مفتوحة

الصعلــــوك

(إلى جواد الحطاب نفسه)

.. مثل ملك
عليّ أن أحمل الشوارع الهرمة
لفضاء منزوٍ
قبل أن تموت على قارعة الأقدام
.. مثل ملك
عليّ أن أتربّص بالعقول
وأزرع في عروة جاكيتها الغامق
فزّاعة بيضاء
.. مثل ملك
عليّ أن أكوي تجاعيد وجهي جيدا
ـ وحسب الاتيكيت ـ
أشبك فوق الصدر
سلسلة أخطائي الذهبية
.. مثل ملك
عليّ أن أتسوّق عشرة كيلوات من الضحك
وأقدّ ابتسامة كبيرة.
أقضمها ببطء
فالمدينة
ستمرّ بين صفّين من الأيام المنافقة
ووراءها، نهر
يغسل آثار أقدامها
من بقايا الأشجار!
لم أنتبه
كنت منشغلا بتفصيل خمسة فساتين من
الصهيل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لترميم حصاني
ـ لذلك لم أنتبه ـ
من كان يأكل الحفلة
دون أن يقشرها من التصفيق ! !
....
....

* ذكرٌ
يدقّ مسماره
في حائط الأنثى
ليعلّق أطفاله من ياقاتهم

* بحر
يقرأ موجز الأمواج
على ساحل متّهم بتعدّد الرمال
.. أقول لجارتي
فراقك شديد الذكاء
فتتهمني بالخيانة
وأطمئنها :
توارد نساء
.. لا أكثر !!

.. أمس
استرعيت انتباه حديقة البيت
إلى كهولة الأزهار
فأعطتني سهرة مستعملة
وأغنيات بلا أكمام
....
....
أعتذر
إن الشارع
لا يسع الجميع
وعليّ أن أنام مثل ملك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كومونه

معي، أيها الفقراء
لنهاجم الفردوس !
سنطالب ـ أولا ـ
بجرد جميع أسماء الأولياء
(.. لأنّـا ..
نستحق أكثر من تسجيل أسمائنا
في الموسوعة الهزلية..)

كقراصنة البحر
بعصّابات رأس حمراء
وملابس ذهبية
سنهاجم الفردوس
(..الردهات في الأعالي
مكتظة..
بالابتهالات النازفة
فلمن سينتبه الملائكة؟!)
هجوم، أيها الفقراء
لنحاصر الأبواب من كل الجهات
ولنرتق الأسوار
بسلالم حماقاتنا الطّيبة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصـــــائـــــد

عبد الرزاق الربيعي*

عنكبـــوت

مرّت على قلق المساء
مرور نيزكة
ولم تترك سوى
لون الحداد
علامة استفهام
مر قطارها الغبشيّ
تمتم عنكبوت
كان يجمع
ثم يطرح
ثم يسأل:
- كم هدمت؟
وكم بنيت؟
وكم حلمت بسقف بيت؟
فقمت
قوّضت سمائي
ثم قهقهت.. بكيت.

لقـــــاء

إلى: عبد العزيز الفارسي

- "هل يلتقي الغريب والحب
بصدر واحد؟!
يسألني
فأكتفي بـ (الحولقة)
يفتتح السماء للبعيد
والبعيدة (المفضّلة)
الاتصال جار
والغريب
في دموعه
يحنّط الأيّام
والسنين المقبلة
الاتصال جار
والدموع تجري
مـــرة
مشتعلة
ووجهه

---

* له ثمانية دواوين، أسّس نادي الطفولة في بغداد سنة 1993.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خلف حجاب صمته الأبيض
كان ساهما
اينقطع الخط
يعيد الاتصال
تستطيل الاسئلة
ـ هل يلتقي الغريب والحب؟
وهل... ؟
ـ أجل.. أجل
لكنما صدر الغريب
يلتظي ـ يا صاحبي ـ
منفجرا كقنبلة

حنيــن

في هجير الصحارى
وجدت عجوزا
يغنّي
على ليله المنجل
تهجّـى حروف دمي
قال لي :
ـ رأيتُ بكفّـك
وجه بلادٍ
تحن إلى بيتها الأولي

رمــل

تصفّحت رمل الجزيرة
وجدت حقولا من النار
موتى..
يعدّون للموت
عشب أسرّتهم
فتفقس أكفانهم
حسكا..
ينطوون على ما تبقى لهم
من رياح مهرّبة
وسعال الدموع الأخيرة
تصفّحت رمل الجزيرة
تصفّحت قلبي
وجدت نساء
يكحّلن أعينهن
بزيت وريدي
حشدا
من الموبقات الصغيرة
تصفّحت رمل الجزيرة
تصفحت عينيك في حمأ الذاكرة
وجدت قرى
تستحم بنهرين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من عسلٍ
وأزاهير شمس وفيرة
تصفحت رمل الجزيرة
تصفحت اسمك
في الثلج
ترتجفين
تتيهين
بين المحطات
بين المطارات
بين المنافي
بلا عاشق أخرقٍ
وبلا نخلة
فوجدتُ السماء
تسيلُ غزيرة

بباب الصبح
للسفر
ماذا تقول
لمن نادتك نائحة
- "أرح ركابك من أينٍ ومن عثر"
فلم ترحها
ولم تمسح مدامعها
من ناظريك
ولم تقعد
ولم تسرِ
مشرداً
بين وجه ماطرٍ
ومدى
من المدائن
موصولاً
إلى سفرِ

مشـــارف

ماذا تقول لشمس
ودّعتك على
مشارف النهر
عند الماء والشجرِ
ماذا تقول لشبّاك
بكى ندما
لمّا وقفت

من يغسل الموج
إن مادت به ضفة
مفقوءة الروح
في مستنقع قذرِ
من يجبر الأفق
إن أدمته عاصفةٌ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوداء
لُـفّـت
بثوب البرق
والمطـــرِ
لكنّ صوتا
تمطّـى فيك
مصطخبا :
ـ نقّل خطاك
ولا تنظر لمنحدر
حتى إذا اسودّت الأعماق
وانتحرت
في خافق الأمس
ذكرى ضوئها العطر
ضاقت بك الأرض
ضاق الحرف
وانكسرت
في راحة الوقت
أحلام الفتى النضرِ
لملم جراحك
هذي الريح رائحة
مع الغبار
ولا تعبأ بمندحرِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمنيات

ريم قيس كبة *

بغته
ذات قيلولة للمدافع
ما بين حربين
كنا التقينا
...
حلمنا معا
أن تصيرَ المدافنُ ساحات رقص
وقلتَ سيصبح ما قد تهدّمَ من أمنياتٍ
ناطحات سراب
وقلتُ بأن المدافع ماتتْ
وان الحروب تنامُ طويلا
...
وبأسرع من طلقة
مرّ جيشٌ
وكنا نراوح بين التغرب والزقزقاتِ
يقينا نفكرُ أنّ القذائفَ
قد تستحيلُ نخيلا...
وانتظرنا قليلا
...
حينما عصفت حربنا الثالثة
لم يعد ثمّ متسع للتمنّي
...
فكنتَ احترفت السكوتَ
وكنتُ احترفتُ أنا الكارثة

قصائد قصيرة

1 - سؤال

في سطرين :
أنا قلب مثقوب
ذاكرة عطشى
قافية ترفض
فلماذا تسأل عن حالي
ما دامت كفّاك
بلا شفتين ؟

2 - عناق

في غفلة
من غفوة البستان

* من مواليد بغداد، اصدرت ثلاث مجموعات شعرية

تعانقت من وجدها الخفيّ
نخلتان
فأينع الرّطب

3. حـــوار

أرض من البذار
ترنو إلى السماء
فحاورتها
أثمر الحوار
أصيبت السماء بالأرق

4. قصيـــدة

عيناكَ غامتا
ومرّتا على يدي
فأمطرت أصابعُ الكلامْ
وأزهرَ الورق

5. مكـــالمـــة

حين تكون أمامي
أسمع عينيك تقولان :
احبـــكِ
فأقبّلها بهدوء وأنام
...
حين تكون هناك
تصرخ عبر الأسلاك :
احبـــكِ
فأقبّل صوتكَ
لكنـــي
أبقى صاحيةً
أحرسُ زقزقةَ الأحلامْ

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

القصب التائه

هيثم الزبيدي*

من أين ستأتي يا قصبي
وجميع الطرقات جنوبٌ
وجميع إشارات الطرق
دهستها الحرب؟ ولا يكفي
أن أصنع من ثوبي هذا
منطاد نجاة وأطير.
هل ضاعت قافلة الجوز
وأناخت قافلة الملح؟
يا ذا الراعي
قل كيف تكون الأيام
وما في الكوخ سوى عنقودٍ
من تمرٍ والليل أفاعي؟
يا ذا الراعي
قل ماذا أعطي لجياعي؟
لملم آهي..
خذ عشرا من عمر شفاهي
خذ قنديلي..
خذ عشبا من أرض عويلي

خذ كلّ دموعي وارسمها
شفةً تضحك في منديلي
أدلق فوق النار هديلي
أطفئني بندى من راحوا
مجنونٌ وشّحني الليلُ
في كل جنوبٍ أنداحُ
خذ شبّاكي..
خد لونا من فصل هلاكي
واترك لي شيئا من أمسي
تحرسُ في الظّلمة مشكاتي..
ليس الآتي
يعرف أين يكونُ الآتي
الويل لعشبٍ لا ينمو
إلا في دربِ "السرَفات"
الويلُ لصبحٍ مخبوءٍ
بين حقول اللون "الخاكي"
خد لونا من فصل هلاكي..
من أين يجيء النسرين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* من مواليد واسط، تحمل شهادة ماجستير في الأدب الأنقليزي

وجهاتي ما زالت أربع؟
تحلمُ بالكحلِ.. ولا يأتي
بعظامِ الهدهدِ، بالطلعِ
بهلالٍ من "هور" الدمعِ
بالقصب التائه في جرحي
بدمِ البرحي
بفراغ كفّي تعجنهُ
وتعد العدّة للمحلّ
كيف أواري سوءة أهلي؟
سأرتقُ أشرعة الصبحِ
وأمدّدُ قلبي أرصفةً
وحماقاتٍ
وفناراتٍ
تونس ليل المنتظرات
ليس الآتي
يعرف كيف يكون الآتي..
الويلُ لقديسٍ هرمٍ يقبع في قبو الصلوات..
أسلاكٌ شائكةٌ تنمو
تُهدي الألغامَ لأصحابي
مجنونٌ من فرط ضبابي
سأشيّـد عمري مئذنة
لتكبّر للضيمِ الكابي
وسأجعل صدري مجرفة
تردمُ كل خنادق أمسي
وسأوقد نارا في رأسي
فلعل القصب المفقود
يشتاق لصدري ويعود

مراثـــي

لكَ في أعالي الموت أغنية
يدندها اليتامى..
شهقةٌ أخرى ويكتمل الممات
فلا عليك..
طابوقةٌ أخرى ويكتمل الذي أبني لأولادي:
قبـــوراً !!
فتوسدوا جور الأفاعي ثم ناموا..
أمسِـكْ بأشجار الأثـلْ..
واترك أصابع هذه الأيام تذبل
كلما سبابةٌ تومي إليّ
يموتُ في أقصاي تلٌ
حينما سقط الربّيع على قرى آهاتنا
سال اخضرار شاحبٌ فوق الروابي.
أخذت عجائزنا تئن وتنذر الأطفال
أن شجيرة الحناء يأكلها الجراد
ولا يـــذَرَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من فيئها غيرُ الرماد..
أمسك بأهداب الخريف
ودع الربيع لأنّه أكذوبةٌ كبرى..
بلا سقف حياتي
حين تمطر هذه الدنيا رصاصًا،
كيف أمسي ؟
أيها الأموات مرحى
جئتكم بالخمر في هذا الغروب..
كاتساع الدمع في مستنقعاتي
كانحسار الماء في جوف السواقي
كان حجمُ «الياس» في أحراجنا
يذوي على تلك المنازل
يرتدي أسمالنا
والنجم يعوي :
كان يا ما.. كان يا ما..
في حكايا الريح زورٌ
لا عليكَ.. ولا عليكْ..
دع عنك هذا الافتراء
فليس في تلك الأزقة غير أسمال الجنود،
في رصيف للتشردِ
كان عمري موقفا للباص
منتظرا هطول حماقة الفتيات..
لا جدوى إذا..
وتوشح الليل احمرارًا
رغم أن الحالمين.. تجرهم عربات موتي
حينها كان المساء يلّف آخر أصدقائي،
النواعير استدارت
كان في أقصى الطريق معلّقا
قلبُ البنفسج..
ودمُ الربيع يسيلُ في تلك الشوارع
كان صحبي الفارهون تفرّقوا
نفقوا بقارعة الطريق..
وكان في الإسعاف شيخٌ
ليس يدري
أي الدروب يقود للفردوس
يا هذا المكفّن بالضباب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حيـاتـــي.. حتـــى ترتـطـم بـالأرض

حميـــد قـــاسم*

إنها كيمياء تتشكل تحت الأبراج الناعمة..
فيما أغدو: عديم اللون، والطعم، والرائحة..
استجابةً لما يقال لي من أكاذيب مريرة..
حياةٌ تمتلىءُ بالكراهية التي تفيضُ على جوانبها..
وتتسرّب من حافاتها الملساء،
مساءاتها السّامة تدبّقها الرطوبةُ..
وأنا أتكوّر قريبا من زجاجها السّميك..
أراقب الكلبة وهي تمضي بعيدا بحياتي..
التي اختطفتها من يديّ الجارتين
قبل أن أنظر الى السفن الواجمة في عرض البحر
حيث بحارتها يحدّقون بي كلّهم دفعة واحدة.
أوّاه يا أبي..
لم يعد في مقدوري الآن أن استعيد موسيقاك
وهي تعبث بهشاشتي، أو ترتّب أمواجها الحامضة.
فقد ابتدأت سلالتنا بالانقراض
فيما يحتضن الرّمل البارد عظامك اللامعة..
المبلّلة بالدموع.
فكيف تكونُ هذه صلاتي.
ولا أسمعك ؟
أفكّر بك كثيرا..
فلا أستطيع أن أغمس إصبعي في فنجان قهوتي
التي تتخثّر في الطريق..
إفكّر كثيرا بالناس..
بالنادلة، وشعرها اليابس
بالضحكات التي كنت ادّخرها في فمي.
بالسيارات التي تداهم أحلامي مسرعة..
وتتركها جثثا دامية على الإسفلت..
بالصديق الذي لوّح طويلا بحياته، وهو يودّع يديه
بالبنطلونات الضيقة
بمن سرقوا مرضاهم من المستشفيات..
وهربوا بهم صوب الحدود.
بالعمود الذي لم ينشر في عدد اليوم..
وأراك مختبئا.. مثل الشمعة التي تتوارى خلف
قدح الماء البارد، فأتمنى:
أن أتكوّر على حافة النافذة العالية
واسقط من يدي:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

* من مواليد بغداد، أصدر دواوين ورواية وكتابا نقديا

فراشةٌ،
أو : زهرة.
ولربّمـا : قبلة،
أو :
يدي ذاتها..
مراقبا دورانها اللولبي في الفراغ.. حتى ترتطم
بالأرض
فلا يعود الوطن فكرة غامضة قرب كنيسة اللاّتين.
الطائرات تدوّم في الفضاء
ـ ليس لديّ كمنجات ..!
هكذا أقول منذ خمسة أعوام..
و : ـ إن حياتي هي كمنجتي الوحيدة، التي تبعث
عويلا طويلا، يفزع أبنائي النائمين على بعد ألف
كيلومتر.. فوق خارطة الوطن.
لا أحبّ أحدا ـ لفرط ما أحببتكم ـ
ولا أفعل شيئا. سوى أن أتكوّر عند حافة النافذة..
عساني أراكم..
أن أقبّلكم ـ طويلا ـ لتدركوا :
كم هي سامّـة هذه الحياة !

أنبـــــاء السيـــــول

عـلي شبيــب *

تتلاقى أعين العشاق في أقبية الليل وبئر الهلكة
ويدٌ زرقاءُ من خلف جدار الغيم تمتدُ،
وأخرى بالثرى مشتبكة
تضفر الأنجم تاجا لسماء الملكة
كلما أدنيت عينيك تفرّ القبرات
لا تلّمي وجهك المترف من راحة قلبي
فدمي يحفر في الليل إلى الفجر ممرا
ويرى تحت سكون الموج بحرا،
هائجا لبى سماء لا تلبّي
زهرة الدفلى وزيزان الفلاة
آه لو تدرين يا سيدتي
من بنا يصطاد ضوء الليلكة
آه لو تدرين يا سيدتي
من بنا يطفىء عطر الشرفات المترفة
ويقصّ القبلة المرتبكة
من دم القلب لتنمو في الشفّة
آه يا سيدتي الخضراء يا أخت النهار
إنني ألمح في عينيك أنباء السيول
(آه ماذا للمغني سأقول
عندما ينفتح الغيم على شمس البراري
وأرى قبرة بيضاء تبكي
فرحا بالمطر الأخضر في شباك داري
ودما يومض في الأرض ويدعو
طفلة عريانة فوق الجدار
آه يا سيدتي الخضراء يا أمّ اخضراري
إنني أسكن في قلب المحار
وأرى تعويذة السحر على وجه صغاري
من دوار العصر أو حمى الذهول

العائدون من القبور

تشتعل الحرائق الخضراء في الغصون،
روحي كرمة محمّلة
سأرتدي المياه. كل وردة تعمّدت بالريح
أو توضّأت باللهب الثائر، :
كنت ناطقا بعطرها السريّ،
كل عشبة وسنبلة
تمردت على طقوس المطر البريّ،

* شاعر وكاتب مسرحي عراقي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والظـــلام،
قد خبأتها حين اعتليت الموج والتجأت من طوفانه
للقنن المكلّلة
مصطحبا حمامة تحمل في منقارها قرنفلة
فمن هنا أحفر مجرى لدم الأجنّة الحمراء،
والبذور
ومن هنا أطير الزاجل نحو الزمن،
الواعد بالحضور
وأطلق القبّرة الزرقاء والعصفور
ومن هنا ستبدأ المسيرة المؤجلـة
سيحرق المخاض ألف شمعة وشمعة
في كرنفال المدن المنوّمة
وصمت ـ أهل المدن ـ النيام
على سرير الخدر العصري والأحلام

منتزعا أجنّة الصباح من ظلام رحم
المرحلة
عنقاء روحي احترقت،
عند رفات جسد مسمّر على صليب الجلجلة
وذرّت الرياح فوق نرجس القبور،
والرّخـــام،
رمادها
فأزهرت تحت صخور الثلج ألف جمجمة
وامتشق القتيل من أكفانه،
يديـــه،
حيث أطبقت عليه أيدي القتلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جلسة حب

جلستُ ومن أهوى إلى ضوء شمعة
يشيخ الدجى من حوله وهو يافع

نراقب أشواقا إذا أينع الهوى
تفتحن كالأزهار والزهر يانع

على ضمأ، ضوء المصابيح ريّه
وقد اطفأت، فاشتدّ، والليل شاسع

تهاوى على حي ببغداد فاختفت
منازله في وحشة والشوارع

وران عليه الصمت، إلا جنادب
تثرثر في أرجائه وضفادع

وما كان سقفا من ظلام أظلّنا
ولكنه في جوفه القيظ قابع

يفح كثعبان على كل مضجع
فشبت بمن ضمّت إليها المضاجع

إذا التهب الجو التهبنا فهيمنت
وجاشت دماءٌ واستسّرت مواجع

فأدنيت من أهوى إليّ أضمّه
كما ضمّني، والكون راء وسامعُ

نغضّ عن المحظور عينا ونشتهي
بأشواقنا ما لا مسته الأصابعُ

وتخذلنا أنفاسنا حين نرتقي
إلى صبوات ما عليهن مانعُ

إذا ما أيادينا اشتبكن تعرّقت
أكفّ وحالت فاستهلّت مدامعُ

وتوشك إذ تصغي الينا يمامةٌ
على الأيك، فيها أن تشبّ المسامعُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كأن نجومَ الليل ممّا نغيرها
تخالسنا حيناً، وحينا تطالعُ
ونبدو وقد بتنا إلى جنب سدرةٍ
تظللنا، زوجٌ من الطير واقعُ
تذيع الهوى بين الغصون وعطرنا
بمجلسنا، عطر الأناناس ذائعُ
وأعمارنا يومان : يومٌ كبرهةٍ
ويومٌ بما نبقى نقاسيه فازعُ
فما لم نعشه بالمسرّة ضائعٌ
وما سرّ من عيشٍ به الموت فاجعُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنثـــى الشـــاعـــر

يـونس ناصـر عبـود*

سيدتان من العاج على مائدة العشب
وعشر قصائد من تبغ ودخان
تنتظر الشاعر في الصالة...
عشر نساء في الصالة مرتبكات
يحملن قصائد في جيدٍ من مسد
أيتها الآلهة الحلوى..
خطأ أن يلد البحر شبيهي
أنا لا أتكرر في ما يتكرر من لغة الطير
يمين القلب نساء ويسار البحر أنا
أرث البحر قتيلاً
أيتها الالهة الحلوى
انفرط المدعوّون وأقفر ليل الناس من الناس
وأنثاي تقود الغزلان إلى جسد
وأقودُ الليلك في الليل إلى جسد الكمثرى
خطأ أن يلد البحر شبيهي
أنا لا أتكرر في ما يتكرّر من لغة الطير
سيكفنني المرمر يحمل جثته
متكئا بعصاه على كتفي

ليس مهمّـا أن افتعل الجدوى
وأرتب مائدة العشب
لسيدتين من العاج بلا مأوى
عشر نساء من تبغ ودخان
يحلمن بموت الشاعر في ثرثرة المقهى
أن يتكرر في ما يتكرّر في لغة الطير
لا جدوى
أيتها الآلهة الحلوى
لا وقت لنا في المرآة سيّدة الوقت
سوى أن لا نتكرر في ما يتكرّر منّـا
الوثنيون على ناصية الخلق
سيبتكرون المحنة أوّل ما يبتكرون
ويشتعلون
بما يبرد من ليلتنا
لا وقت لنا في المشهد وسيّدة الوقت :
لا وقت لنا ما يهرب منّا
ستنفرط الصدفة أقنعة
ويرتّبنا الوقت مرايا لا شكل لمحنتها

* له مجموعتان، مسؤول الصفحة الثقافية في جريدة الجمهورية ببغداد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثمليون يتامى الحكمة
محتشدون بلا مأوى
وامرأة الحانة غلّقت الأبواب
لتدخل في لغة التفاح
وأنا محتشد بوصايا الهدهد
عن أنثـى ستعيد الخلق معي
"قال ستلتقيان بإعجاز
في ليل يقصر فيه الليل
علامته: قمر من رائحة التفاح
يسيل على العشب
وينعس تحت شجيرة توت"..
قال اسمك ثم مضى..
كان عمائي يبصر في المرآة
قتيلا في جسد البحر
ويدفع بي لرثائي..
أي عماء من طين يخرج من بين يديك
ولا يهدأ في ظل ضيائي
وعمائي يبصر في البحر مرايا الخلق
تعد مراثيها:
بحرًا.. بحرًا
وسؤالا بعد سؤال..
تلك مقامة حطّابين يلمّون بقاياي
ويختصرون قيامة موتاي
لا شجر بين الحشد سيمضي
لا الهدهد عاد
لا ماؤك يهدأ في مائي
لا مائي يهدأ في مائك..
لا وقت لنا في المشهد سيدة الوقت:
سيّدتان من العاج على مائدة العشب
وعشر نساء من تبغ ودخان
يحلمن بحشد الوثنيين الثملين
وأنا مُفتتح فيك عرائي
كي لا يلد البحر شبيهي..
البحر صديق الأرباب
يدورون بأعضاء ناقصة الأعضاء
ويقتنصون فخامتهم..
البحر صديق الأرباب
وثمة ما ينضج في أنثاي على سعة الخلق
ليكتمل الخلق
كذلك ينفصل الأزرق عن جسد البحر
إلى الأنثـى
ثمة يختلط الوقت بأوّلـه:
المرمر بالأنثـى
ورائحة التفاح على قمرٍ أعزل في المرآة

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

سيكتب خاتمة الزئبق في ما يتكرر فيها..
وأنا منتشر بفضاء الدمية
أدفع بالأشباه إلى هاوية المرمر
منفردا بكثافة أرباب يبتكرون ضآلتهم..
خطأ أن يلد البحر شبيهي. قال الهدهدُ
فأنسحب الأزرق نحو مثلث أنثى..
الأزرق والأنثى اختلطا في هيئة كمثرى
في صندوق مرايا
تحت شجيرة توت..
والأرباب يدورون بأعضاء ناقصة الأعضاء
وينفرطون إلى حيث أتوّج نفسي مخلوعا..
ومنيعا

في خلق يتكوّن في هيئة كمثرى..
خطأ أن يلد البحر شبيهي - قال الهدهد -..
بين نساءٍ لا يعرفن المفرد
وامرأة ليس لها جمع
أنثاي المفرد والجمع :
سيكتمل الخلق بما ينضج فيها
في ليل أقصر من ليل الناس
علامتــه :
قمر من رائحة التفاح يسيل على العشب
وينعس تحت شجيرة توت..
ليلئذ سأكون
أيتها الآلهة الحلوى ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصيدة بيتي

مؤيد الشيباني*

الجدار الزجاجيُّ يعكس ألوانه في الوريقات
الوريقات بيضاء
لحظة ثم أمسك بالخيط
ها أنذا أسمع صوت القصيدة
أسمع صوت الحداءِ
وركبَ القوافي
وأسمعُ صرخةَ روحي
كأني دخلت إلى المقطع المرتجى
أبدّل أمكنة المفردات
وأرسمها مرة.. وثلاثا
ولكنني قبل باب القصيدة
أسقط من طرف الخيط فوق الوريقات
الوريقات مثقلة بالبياضْ
وأنا مثقل بالمدينة والناس
بشفاه تضجّ على طرقات الكلام
وكلام على غير هدي
وصديق على غير وعي
وسؤال بلا رغبة
ودعاء بلا رحمة
كيف أدخل باب القصيدة ثانية
مرت ليال وحالي على حاله
كلما جئتها كان حراسها يقظين
يسألون عن الصفو
عن جمرة السرّ
عن حرقات الحنين
عن ذروة الشاعر المتهالك من تعبِ الحبّ
لا تعب الآخرين..
كيف أدخل بيتَ القصيدةِ
واللحظات إليها سنينْ
وأنا ضائعٌ
وأضعت المفاتيح من فرط ما أجلّتني
التفاصيل
يومٌ يؤجل شوقي إلي
ويومٌ يؤجلني لغدٍ ليس لي
وأنا خلف باب القصيدة
بيت القصيدة بيتي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* صحفي وكاتب، أصدر مجموعتين وكتب نصوصا لعشرات الأفلام الوثائقية

فكيف أصدق أني على زعلٍ
أفرش الوقت خارجه وأنام
بلا يدها الحانية
بلا فرح الانتهاء من القافية
بلا بهجة الخوف منها عليها
بلا صوتها في الصباح
بلا قهوة وتحية
بيت القصيدة بيتي
إلى أين أذهب فيما الوريقات بيضاء
وددت لو أني أفكّ حبال الوفاء
لا أريدُ القصيدة
لا أريد وصايا أبي
لا أريد البلاد
لا أريد المسافة والناس
الناسُ ليسوا على قدرِ بالقصيدةِ
لم يعرفوا عشقَها
لم يهتدوا لحديقتها بين أحجارهم
لم ينهض الجمعُ حين تجيء القصيدةُ
حاملة آدميتها
عطرَها، ضوءَها الحلوَ، أسوارها
وجهها المستفزّ، أناقتها..

إنها هي،
لا تعرف البينَ بينْ
لا تحبّ ـ إليها ـ المسافةَ إلا بكلتا اليدين
فمن أين للشاعر الآن يدخلُ بيت القصيدة؟
ويداه موزعتانِ على ضفّتين.

كــن عــادلا.. مــرة

لم يعد بيننا ما نسميه
ضاعت عناويننا
والطريق وذاكرة المنزل الأولِ
لم يعد بيننا غير هذا الفراغ الطويل
لم تعد أنت.. أنت
وأنا لم أعد
ما عساي؟
دمي فارغٌ
فارغ لونُ وجهي
وضائعة قدمايْ
كل يوم أرى شبحا في المنام
إلى جبهة الحرب يقتادني
فأراني قتيلا هناك
راكضا في مدى جسدي
خائفا من غدي...

سيدي...

لم يعد بيننا ما نسميه

دعني أرتب شأني

وكن عادلا.. مرةً في الحياة

ضاعت مسلاتنا والقصائد والأمنيات

وما بيننا صار هيهات.. هيهاتْ

أجيء إليك ؟

إلى أين؟ أينْ ؟

ها أنذا صرت أبعد مما تظن

صرتُ مقبرة الرغبات

صرتُ سادنَها

صرتُ أغنية نائية

صرتُ أبحثُ عن غربة ثانية.

عبد الوهاب البياتي

يا سيدي الآنْ

أراك ف ي عمّانْ

أراك في مدريدْ

في شارع الرشيدْ

أراك في شيرازَ

في دمشقَ

في الحسينْ

تشتمر.. أو تسخرُ.. أو تسكرُ

أو تراقْ

مثلُ دمر العراقْ

أراك في المقهى ولكن دونما جريدة

ما حاجة الشاعر للجريدة

وهو الذي يعرف ما يحدث في الأزمنة البعيدة

يا سيدَ الرحابة الأولى

يا سيدَ القصيدة

يا أيها القتيلُ كالمهابةُ

وحدك في المنفى تقاتل الكآبة

وتستريحُ متعباً فوق دمر الكتابة

أراك في منزلك البعيدْ

أراك في الوحيدْ

تبددُ المساء والدخان.. والأحبابْ

تعلق الوقت على الأبواب

وتجلسُ الآن على أريكة النهايةْ

لنبدأ الرحلة من جديدْ...

أجلس في صمت.. وأرقبه

ـ مقطع ـ

الى ابن زريق البغدادي..

الآن أجلس في صمت وأرقبه

الآن ذاك الفتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ندّاهة هتفت

إليه، أطرق خوفا، لحظة، صعدت

به الغيوم بعيدا، وهي تمطره

الآن أذكره

ملأى حقيبته

كراسةٌ وسؤال، حيرةٌ صخبُ

تردّد، رؤية أولى، ومرتقبُ

الآن أذكرهُ

لا يرتضي سفرا

إلاّ غريقا ببحر ما له لقبُ

إلاّ وحيداً، عنيداً، هائماً، وجلا

من ناظريه لظى تصّاعد الشهبُ

الآن أذكرهُ

كانت تعاتبهُ

وكان يضحك، يهذي، وهو ينتحبُ

الآن أذكرهُ

مجنونةٌ يدهُ

يلملمُ الدمع رفقا ملؤهُ الغضبُ

خوف الزمان الذي في الأرض

يسبقهُ

خوف الندى في خيال الروح

ينسكبُ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متـــــــى

بســام صــالح مهدي*

متى تخضرّ في يدي الصلاة ؟
متى؟.. والوقت شكّ وانفلاتُ
متى.. والبوح وجه مستريب
يطلّ على مسامعه الرواةُ
وهم مروا على زمن خبيء
يغار إذا تغنّت قبراتُ
رواة في حكاياهم شروخ
وفي أفواههم سكنت فلاةُ
على أعتاب خاتمة أقاموا
فماتت وهي أولهم فماتوا
غدا أدنو إلى وجع قديم
فعين حبة، ويد قطاةُ
ويذرفني الرحيل إلى بلاد
مدائنها المدائح والعظاتُ
نساءٌ كنّ فيها ساهمات
يجاذبهن أطفال عراةُ
ضفائرهنّ من سعف حزين
تعتّقه النذور المرجآتُ
نساءٌ واقفات هنّ أدرى
بما تأتي الرياح / الذكرياتُ
فهل يدركن أني من سؤال
يضيع وتعتريه التمتماتُ
فارجع والأماني مشرعات
وأدنو والمسالك مغلقاتُ
ويفتح ثغره المذعور ليل
له في جوفه قمر / لهاةُ

شاعر شاب، أصدر مجموعتين

وينثر ما تبقى من نعاس
على صحو تصيح به الجهاتُ
وبين الصحو والإغفاء حلمٌ
تراوده الوجوه السنبلاتُ
فسنبلة ترافقها المراثي
وفي حباتها سكن التقاة
وسنبلة تغرّد قرب أخرى
تئن وقرب خضراء رفاةٌ
ألا يا نومُ كمْ أخفيت عني
مجاهيلا يفسرها المماتُ
متى يا آخر الأشياء فينا
نصدّقها وهن مكذبّات
ويوما أشبعتني الريح خوضا
والقتني على شرف يقاتُ
لقوم يحرثون الصمت حتى
إذا نزل الكلام نمت لغاتُ
وهم لا يأكلون سوى حروب
تربى في مناسكها النعاةُ
وفرّت اشهر منهم وعام
توقاهم لتكتهل النجاةُ
فاركب ما تبقى من نجاة
وتتبعني الدروب الضائعاتُ
وأدنو من صهيل... والنوايا
على خيل يحاورها الغواةُ
لهم نسيان هذي الأرض منها
تقولهم وهم فيها النباتُ
غواة أم نبات لست أدري
ولكن في يدي منهم حياةُ
يقول الشيخ منهم : يا صغيري

إذا ما شئتنا شجرا عجوزا
متى؟.. والوقت شكٌّ وانفلاتُ
ونحن إذا نظرت رأيت وهما
يطلّ على مسامعه الرواةُ
فيعتقني، أصيح به : أغثني
يغار إذا تغنّت قبراتُ
وها قد آن أن ألقاك شيخا
وفي أفواههم سكنت فلاةُ
فينكسر الصدى عني.. تدلّـى
فماتت وهي أولهم فماتوا
ومرّ المحتفون على سؤالي
فعين حبة، ويد قطاةُ
وكان البرق يدلق خلف ظهري
مدائنها المدائح والعظاتُ
وسال الزئبق اللاهي وأغرى
يجاذبهن أطفال عراةُ
بريدا تصرخ الأخبار فيه
تعتقه النذور المرجآتُ
يطوف الأرض يسأل عن وداع
بما تأتي الرياح / الذكرياتُ
وعن أسمائه الأولى أضلت
يضيع وتعتريه التمتماتُ
أصابع وحشة وعزاء نحت
وأدنو والمسالك مغلقاتُ
معلقة عليه فكلّ شيء
له في جوفه قمر / لهاةُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يساوره البقاء فليس يدري
أينفعه الذهاب أم البياتُ
وهنا أدركت إنّ (متى) هلاك
إذا ما العمر أدركه الفواتُ
قبيل الصبر كلّ يدعيني
له ابنا.. وينكرني الفراتُ

القمر والقمح

قمر تدلى من كلامي
ما بين تمتمة ولحن
قمر يغيّر صحبه في كل يوم
كم أطفأ الأصحاب عبرته
يلبس الأشياء يخلعها كأثواب الغمام
وتاهوا بين أنفاس الظلام
قمح فراتي تدلّى من ثقوب الناي
هذي أغانيه دروب العائدين
يحمل بسمة امرأة..
دروب فرسان الحروف
ويحمل ما تبقى
وثوب ما يعرى من الأيّام
وردا وعشقا
يا اللّه.. يا قمري وقمحي
وبكاء عام..
اللّه .. يا ليلا عراقيا تعلّق فيه صبحي
وهما معا لاذا بأطراف التحية والسلام
يا نخلة ما أمطرت إلا ابتسامات (وبرحي)
وهما اللذان يقصقصان الآن أجنحة الحمام
يا كف من أعطت
كي لا يغادر
ولم تأبه باصبعها المشح
لا يرى أرض الختام
هذا عطاؤك كيف أضحى
قمر وقمح في يدي
تينا.. وزيتونا.. وقمحا.
ومدينة سكنت غدي
ومضت تحدّث كيف يكتهل المغنّي

نعمت

محمد ناصر الغزي

كما لو أن الأمر كان طبيعيا
هكذا قيل له
لا تأمن المدن
ترميك شلوا تلو آخر
لتلقفك مدجنا
تشتتك وتجمعك
تتركك وتناديك
لترميك
شلوا تلو آخر ثانية...
كما لو أن الأمر كان طبيعيا
بينما تركض.. تركض نحو موتك
أقصد غدك
أقصد بعده
أقصد عشقك
ـ ماذا لو كنت غيمه حينها
وأنت الأكثر ذبولا من الورد !
ما لو رف جناحاك قليلا
ماذا لو أعطيت هذا الصمت روحا

ومضيت وحدك
وجهك الظل
ومتاعك حزن
ماذا لو سرت مع المعنى
تتقصى صواب الفعل..
وتخيط قميصا آخر للموت
لا غالب إلا صمتك
بحر الفضة والسوسن
يا مستورد الخرفان
لا غالب إلا سرك
برّك ما عاد برّاً
وخرافك لازالت تتهجى ضياعها
في صحراء وجدك
أم في لذة خمرتك
وكما لو أن الأمر طبيعي
أنت ثمل في صحوك
وفي السكر نشوان
براقك حلم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومعراجك عين
لا غالب إلا حسك
بحر الوهج والنرجس
ينسيك العين على جسد الأنثى وتمشي
تتكأ على حدسك
ودالة قديمة
قد تكون الطريق تغيرت
قد تكون النظرة عابرة
وحين تتعب
وأنت على وشك الانسحاب
يذكرك المقعد الفارغ بفراغه
والسرابي الطويل بفراغه
والفضاء بفراغه
وأخاديد جبهتك بأساريرها
وكما لو أن الأمر طبيعي جداً
صاعد أنت لعسل الضوء

تاركا ذل الظل لسواك
وبين ضوء الذل وظل العسل
شاسع سراجك
ماذا لو دفعت بالصخرة عن جبك
ورميت النرد عقيقا في يم الروح
لا غالب إلا خشوعك
بحر الحدقات الدمع
بينما أنت سادر في انكساراتك
سادر في بهائك
فانوسك شهوة لا يعول عليها
وإيماؤك يعجز أن يخبر عنك
ماذا لو مرّة
لو مرّة
مرة واحدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصائد هاربة إليّ

كمال عبد الرحمان*

1 ـ مفارقة

ضحك القشتاليون
بكينا من كثرة ما ضحكوا
أهدونا أسيافا ومدى
قالوا :
اقتتلوا بارك سعيكم الربّ
ومنذ مئات الأعوام
ونحن نقتل
... بمدى القشتاليين

2 ـ معادلة

في اللّيل
يصير الشعراء يعاسيب
والخضراء مسلّة أغفاءات
والأطفال مغارة نوم
والطير سكونا
والشارع قحط الخطوات
والكون هدوء
أنا لا أبكي...

3 ـ المقدوني الأخير

ما كان الأسكندر مجنونا
أو طاغية
أو مفتونا
لكنّه غنى قبل شروع الموسيقا بالعزف
.. ولذلك لم يفهمه أحد!

4 ـ عبودية

كان كولمبوس
أول من فتّح
بوابات
لعبودية هذا العالم

5 ـ عزلة

قال مدير البلدية :
ليس لدينا إسفلت أو أسمنت
فاكتأبت طرق لا حصر لها
.. وانعزلت روما

6 ـ صوت الجوع

البرد شديد هذا العام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* من جيل الثمانينات، يقيم في الموصل

الجوع كبير هذا العام
والخوف مريع متكبّر
ولهذا ماتت شامخة
.. ما انحنت الأشجار لريح هذا العام

7 ـ هستيريا صامتة

بين جنون البقر المتمدن
والمدن المبقورة
كون عواء
وقناع من أدعية الوهم
وأقنان فقدوا طعم تحجرّهم
فابك الآن
على مخمصة لا يبلعها النسيان
ولا يبلعك الحوت
فابلع نفسك
إن صهيل الموت
هراء !...

8 ـ صنمان

يكفلني
الأعشى
والأعور
والأعمى
ولا تكفلني ممالك عينيك !

9 ـ عجب

أوقفني السرّاق بليل
فلمّا لم يجدوا في غنيمتهم
تسرّقوا لوني
... ومضوا

10 ـ صدق

لم يعرف شيئا غير الكذب
لم ينطق إلا كذبا
لم يضحك إلا كذبا
لم يصدق إلا
.. في موته !

11 ـ ومضة

وبكيت
لأنك؛ لا تدري
.. إنّني أبكي !

12 ـ رؤية

لا تحزن إذ افقد بصري
.. فدموعي ستراك

13 ـ حريق

وزفرت
فاشتعل العالم !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيمياء القهر

قراءة في مجموعة يوسف القعيد القصصية البكاء المستحيل

د. عادل خضر

«أتعشى مع نيكول ومع أدوم. نيكول تتكلّم عن نحات تعرفه هي، إنسان ذي شهرة ونبوغ. النحات يعمل في محرف كبير جدا، يعمل وحوله أطفال. كل أطفال الحارة أصدقاؤه. ذات يوم كلفته البلدية بأن ينحت حصانا كبيرا لإحدى ساحات المدينة. جاءت شاحنة بكتلة الغرانيت العملاقة. بدأ النحات يعمل على الغرانيت وهو يعتلي سلما. كان الأطفال ينظرون اليه وهو منهمك في العمل. في العطلة انطلق الأطفال نحو الجبال أو البحر. لما رجعوا أراهم النحات الحصان الذي كان أتمّه. فسأله أحد الأطفال بعينين مفتوحتين جيدا :

ـ ولكن كيف عرفت أن داخل تلك الصخرة حصانا؟»

إدواردو غاليانو(*) : السلطة كالكمان : أخذ باليسرى وعزف باليمنى(**)

* * *

ليس قصدي من إيراد هذه الفقرة من نص غاليانو أن أحدثكم عن الصخور التي تسكن فيها الوحوش وتتوارى كما ظنّ الصبي حين خال أن الحصان كان مختفيا في الصخر وأن النحات قد كان عارفا بمخبئه قبل أن يخرجه ويخلصه من سجنه، وإنما قصدي منها هو أن أتجنب مسلكا في قراءة الأعمال الأدبية، الشعرية منها والقصصية، قد شاع وانتشر دون أن نقدرّ حق التقدير ما يتضمنه من خلفيات إيديولوجية. فما زلنا نعتقد إلى اليوم أن الناقد مطالب ـ وهو يعالج النصوص والأعمال الأدبية بمختلف أنواعها ـ بأن يفسر للقراء ما خفي بين السطور ودق عن النظر، وأن مهمته الكبرى هي أن يوقظ، كالنحات في مثالنا، نصا آخر ثاويا، نائما، متدثرا، متخفيا وراء النص الظاهر، المبذول للعيون القارئة. لكأنّه قد أوكلت إليه (أي الناقد) مسؤولية إخراج المارد من قمقمه وايقاظ الجميلة النائمة من سباتها الطويل؟ ولكن لو جارينا هذا التصور، وافترضنا أن هذا النص الخفي الصامت موجود فعلاً: فإننّا في كل الأحوال سنواجه معضلة لا يمكن مداورتها. فأي لسان نعير هذا النص لينطق؟ لسان المؤلف أم لسان القارىء؟ وإن نطق وخرج كما يقال في البلاغة من خفيّ إلى جليّ فمن كاتبه : المؤلف أم القارىء؟ يذكّرني هذا التصورّ الإثنيني المزدوج بالنصوص الحمالة الوجوه. ولعلّ نصوص الأدب بانواعها المختلفة من هذه الطينة، وإلاّ انتفت عنها في بعض الفرضيات الجمالية صفة الأدبية. فالنص الأدبي فوضى من المعاني، وكلما قلّبنا النظر تولدت فيه معان ومعان أخر. فلسان الأدب في التصورّ الإثنيني كلسان الأفعى. فهو مثلها مشقوق تنطق نصوصه بلسانين : لسان أولّ يقول به المؤلف شيئا باديا للعيان، ولسان ثان يعني به شيئا آخر لا يدرك أسراره إلا أولئك القراء ممن تعوّد كشف حجب المعنى وهتك أستاره والغوص بعيدا لبلوغ حقيقة قابعة في قرار عميق.

إنّ هذا التصورّ في نظري غنوصيّ، أو يستمد من الغنوص فرضياته. وهو في الوقت نفسه تصورّ «أرستقراطي» خطير لأنّه يقسمّ القراء إلى فئتين متفاوتتين في درجات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العرفان : واحدة تعرف الظّاهر فقط، وأخرى تعرف الظاهر وما وراء الظاهر وما تحته، وما فوقه.. وهي لاطلاعها على جهات المعنى الستّ ومعرفتها بطبقاته الجيولوجية تحتكر الحقيقة وتهيمن عليها وتفرضها باسم معرفة متفوقة وسريّة.

إلى كل من يمارس هذا النوع من القراءة ويسلك هذا المسلك ويعتبر المعنى سرّا مكنونا لا يقف عليه إلا العارفون بلغة السرّ والألغاز نقول : النصّ منذ عهد الطباعة مشاع يقرأ سرا وجهرا. وقد فقد **الأدب** سحره منذ زمن طويل، تماما كالعالم الذي انفكت عنه الطلاسم الآسرة، وتبخرت كلّ الأساطير التي تجعل أدبا أرقى من أدب، وشعرا أجود من شعر، وفنا أجمل من فن. فليست آداب اليوم بحثا عن طرق جديدة لمحاكاة العالم وتمثيله أو برقشته وتنميقه بزينة تخلب الألباب كما كان حال الكتابة الأدبية الكلاسيكية في عصور تاريخنا الوسطى(1)، وإنّما هي اليوم تجارب ومخابر تجريب، وكشف واستكشاف لطرق جديدة بغية فهم العالم وتأويله والتعبير عنه أو ابتداعه بوسائل مستحدثة في الأداء الأدبي. فأدب هذا الزمان لا يبحث عن مضامين جديدة، لأن المعنى ليس معطى جاهزا ولا هو بملقى على قارعة الطريق كما كان يتصور الجاحظ، وإنما أضحى يتشكل متزامنا مع تشكل وسائل التعبيروالأداء. وبعبارة أخرى صار إشكال الأدب، منذ ظهور الرواية الجديدة في مملكة الخيال القصصي، والموجة الجديدة في عالم السينما، وفلسفات اللغة الحديثة بجميع مدارسها، تفكيرا لا يني في طرائق الابلاغ لا في المضامين المبلّغة.

في هذا المنعطف الفكري والأدبي العالمي الذي جاراه فقط كبار المبدعين العرب، ولم يتمكن من تفهّمه أنصار مقولة الالتزام الإيديولوجي لأسباب تطول مناقشتها، ننزّل أعمال يوسف القعيد الروائية والقصصية. وهي أعمال تحرج قارئها وتفرض عليه أن يعاملها بجمالية جديدة لأنها تعرض له جوانب في العالم لم يعد من الممكن تبليغها بلغة المويلحي ولا بفصاحة طه حسين، ولا ببلاغة تيمور. فعالم أولئك الرواد مطمئن، وقد تمكنوا من ترويضه بلغة معقمة لم تخالطها لغة الواقع المصري المضطرم بتناقضاته الصارخة، المتوترة، الحبلى بالتاريخ، إلا في أعمال يحيى حقي وجانب مهم من روايات نجيب محفوظ والكثير من أقاصيص يوسف إدريس القصيرة.

ولسنا نقصد من المسألة اللغوية جانبها الأدواتي وخلفيتها الحضارية وما أثارته في نظري من قضايا مبتذلة وعديمة الفائدة : في أي لغة نبدع؟ أبالفصحى، أم بالعامية، أم باللغة الوسطى المهذبة؟ إنما المسألة جمالية صرف. فالاختيار اللغوي دليل على اختيار جمالي قبل كل شيء، أي اختيار البلاغة التي تمكّن المؤلف من أداء طرقه الخاصة في التعبير والنظر (2).

ولعلّ ذلك الجيل الطلائعي من كتّاب القصة القصيرة بمصر، ذلك الجيل(3) الذي انتظم في البداية في سلك مجلة جاليري 68 قد فهم المسألة على هذا النحو. إنه جيل الرفض والبحث و «تعرية مظاهر الاغتراب» كما تقول د. خالدة سعيدة في تعريفها بهذا الجيل(4). أما مظاهر الرفض تفهّمه فهي إيديولوجية جمالية «فقد رفضوا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النتاج القصصي السابق لهم، كما رفضوا التلمذ على الغرب والكتّاب الروس على حد سواء. رفضوا المفهوم الشائع للواقعية والالتزام، وعبروا عن ازدرائهم للنزعة التعليمية والتماس التسلية في القصة وما يرتبط بالتسلية من تشويق وعقدة، قطعوا الخيط الزمني الذي ينتظم الأحداث فتخلوا إلى حد بعيد عن السرد. فهم لا يرون أن الواقع يتحرك بموجب تسلسل زمني خيطي، بل يمكن أن تكون هناك حادثة تفجّر مجموعة من الخيوط، تتقاطع تتداخل أو تتوالى. والواقع ان افتراض التسلسل الخيطي للأحداث تبسيط يفضي الى الاصطناع والقسر..»(5). وأما مظاهر البحث فتتجلى في وظيفة الكتابة. فهذه الجماعة تسعى إلى «إبراز القشرة الاجتماعية (العائلية والقانونية والمدنية والاقتصادية) في علائقها الجدلية مع الخلفية الأسطورية والبيولوجية للإنسان. إنهم يسلطون الضوء على خطوط الواقع المتداخلة من أجل تعرية تناقضاته وتشخيص الاغتراب الإنساني. إنهم يقشرون سطحه المتكلس الذي يخنق الحياة الحارة في الداخل. وتبدو هذه الحياة الحارة من طبيعة أسطورية - بيولوجية، علاقتها بالواقع الرسمي الظاهر علاقة صراع. ويمكن القول إن هذه الحياة الحارة الحرّة هي اللاوعي الجماعي»(6).

رغم أني اتفق في نقاط كثيرة مع ما جاء في كلام د. خالدة سعيد حين ذهبت أن الرفض عند جيل الستينات هو بالدرجة الأولى رفض جمالي فإنني أخالفها في اعتبارها أن البحث هو تعرية للواقع، وتقشير لسطحه بغية بلوغ قاعه الأسطوري وداخله الحار الحي. فهذا التصوّر الإثنيني للواقع يعبّر في نظرنا عن تصوّر الناقدة المخصوص للواقع مطلقا ولا يفصح بالضرورة عن تصوّر كتّاب القصة القصيرة بمصر.

وفي الحقيقة لا يتخذ البحث عند جيل القعيد صورة تعرية للواقع، وإنما هو بحث عن بلاغة جديدة تكون قادرة على صياغة تصوراته الفكرية والتعبير عن رؤيته للواقع، لأن النتيجة المترتبة عن التعرية والتقشير هي انقلاب الكتابة القصصية إلى انعكاس فجّ للواقع ومحاكاة له بغية استنساخه. وهذا أمر مستحيل ووهم قد بخرّته علوم اللسان منذ زمان، لأن اللغة هي قبل كل شيء وسيلة تبليغ، لا أداة تصوير. وهي لا تؤثر في الواقع ولا حول لها فيه ولا قوة، ولكنها في المقابل تحملنا (أعني المتكلمين بها) على رؤية الواقع في شكل علامات لغوية فارغة يملؤها كل متخاطب، متكلما كان أم قارئا، بما يعرفه من تجربته الخاصة ومغامرته في واقعه المعيش.

إذا اعتبرنا أن يوسف القعيد ينتمي إلى جيل الغيطاني والخرّاط، وصنع الله ابراهيم، وابراهيم أصلان ويحيى الطاهر عبد الله وغيرهم من المبدعين، فإن مسلك القراءة الاثنينية ينبغي تجنّبه. فبدل أن نعتبر نصّ هذا الجيل مزدوجا له ظاهر، وباطن مفارق في دلالته لظاهره، تماما كالواقع الذي يعرّيه ويعبّر عنه، يتعيّن علينا أن ننظر إلى هذا النصّ على أنه تجربة بحث عن كتابة قصصية لا شرقية ولا غربية ولا تكون معلّبة في وصفة جاهزة وموروثة. ولعلّ هذا ما يمكن أن نفسّر به التنوّع الشديد في أساليب الكتابة القصصية عند هذا الجيل. وهذا التنوّع نفسه هو الذي خلق حساسية جديدة في الإبداع

القصصي العربي الحديث، وفرض على الكتابة السردية أن يكون إشكالها الأول بحثا في آليات التعبير وأشكال المضامين وتجديدا في طرائق النّظر وأساليب التخييل، حتى يكون ذلك عنوان حداثتها.

إذا كان الإبداع على هذه الشكيلة لدى الجيل الطلائعي، فإن قراءتنا لإبداع القعيد القصصي ستكون مسايرة له بله محترمة لخصوصيات هذا الضرب من الإبداع، لأنها - أي الخصوصيات - هي فيما أتصور بمثابة البيان النظري لنمط الكتابة لدى هذا الجيل عامة والقعيد على نحو خاص. ولأجل ذلك لن تكون أسئلتنا كيف عرّى القعيد الواقع المصري في مجموعة البكاء المستحيل(7)؟ وإنما كيف استخدم القعيد فخاخ السّرد وتقنيات الكتابة القصصية ليعيد إبداع هذا العالم، عالم المصري المعيش؟ وبأية حساسية فريدة صيغت أقاصيص المجموعة التسع؟ ولكن، نحتاج في بداية القراءة إلى توضيح ما نعنيه من لفظي الحساسية sensibilité La والعالم المعيش Le monde vecu

إذا اتفقنا على أن وجهة النظر هي التي تبدع الموضوع لا العكس، جاز لنا أن نعرّف الحساسية بكونها وجهة النظر التي اتخذها يوسف القعيد في أقاصيصه لرصد العالم المعيش وتفسيره أو تأويله، أو التعبير عنه وإبداعه بوساطة لغة الخيال، ونقصد هنا الخيال القصصي La fiction

أما العالم فهو العالم المعيش بكل دلالاته المنغلقة. فالعالم لا معنى له، أو قل هو فارغ من المعنى وخلو منه. ولا يمكن أن يكتسب دلالته أبدا إلا بتدخل الأفراد ووساطتهم. فالمعنى يتفتق بعمل الإنسان فقط حين يحوّل بفعله الخلاق أشياء العالم من حال إلى حال.

وبالتغيّر يحدث المعنى ويكون فيمسي جديرا بأن يحتفل به في القول ويحتفي. فالجنس البشري لا يتخاطب من أجل التخاطب، وإنما يتخاطب أفراده لتبادل التجارب المنتخبة المنتقاة إما لخروجها عن مجرى العادة كالحوادث اليومية أو لكونها ذات دلالة فريدة. بيد أنهم في كل الأحوال يضطرون إلى التخاطب بشتى الوسائل المتاحة لهم حتى يظل إدراكهم المعرفي للعالم واحدا لا متعددا، لأن في كثرة الحقائق بلبلة فكرية عظيمة وخسارة في المعنى وانفجارا للمواضعات التي وضعوها ليدركوا العالم بها ويتفقوا أن ما يرونه هو العالم نفسه ولم يتغيّر بعد. ولعلّ ما يميّز حداثتنا أو العصر الحديث هو أن الإنسان فيه قد فقد المعنى وخسره، ذلك أن مراجع الحقيقة التي كان يعتمد عليها لفهم الكون قد تغيّرت تماما. فلا مجال لفهم العالم إلا بالبحث عن معناه.

من هذه المنطلقات الفكرية تضحي وظيفة السرد تأسيسية أو تكوينية. فالمعنى موجود ولكنه متناثر مشتّت في بعدي الزمان والمكان. فالسرد هو ذاكرة المعنى لأنه تجميع لمزق الحياة المتناثرة وخيوط متفرقة بغية نسجها في خطاب يمنحها من التماسك والانسجام والمعقولية ما يكسب العالم معناه والفرد هويته السردية(8).

في هذا الخضّم، تزداد وظيفة كتّاب القصة والرواية خطورة وطرافة. فليست وظيفة القصاص أن يدرك العالم كما اعتاد الناس إدراكه، ففي هذه الحالة لا يجد ما يقوله للناس، إنما وظيفته في اعتقادي هي أن يحمل الأفراد على أن يدركوا عالمهم من زاوية نظر مختلفة ومعاينته بعين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المبدع لاكتشاف ما فيه من لا عقلانية واعتباط، أو ما فيه من ثراء وجمال. وحينئذ لا تغدو وظيفة السّرد وحتى الشّعر والفن متمثلة في تغيير العالم، وإنما تغيير طرائقنا في إدراك العالم، وهو تغيير يعين القارىء لا محالة على السكن في هذا الكون وخلق المعنى.

إذا اتفقنا على هذه المنطلقات تضحي قراءة أعمال يوسف القعيد القصصية ممكنة. ولنقل إنها ـ بكل تبسيط مخلّ ـ تجربة في الكتابة القصصية تحاول أن تظهر بألوان غير ألوان الواقع الطبيعية تلك الخيوط الدقيقة الرقيقة التي التفت بجسد الإنسان المصري فكبلّته ونسجت من بؤسه قهره. وهي خيوط لا ترى كأعضاء الجسم الداخلية ولكنها ليست لا مرئية كالآلهة والشياطين. لنقل إن هذه الخيوط الرفيعة هي السلطة. وليست السلطة ماردا أو تنّينا، وإنما هي ما يعشّش في تفكير الناس وإحساسهم ويسكن فيهم. وبعبارة أخرى ليست السلطة سوى مقولات التفكير والنظر والحكم والتذوّق والإحساس التي غرستها الدولة في الأفراد الذين تحكم فيهم. وحتى إن فكروا في استبدال السلطة فانهم في الحقيقة يستبدلون وهما بوهم لأنهم بكل بساطة قد صاروا أفرادا مدولنين Etatisés أي انهم حين يفكرون في الدولة أو ضدها ليسوا واعين بأن الدولة تفكّر آنذاك في نفسها بواسطتهم ومن خلالهم(9).

ليست وظيفة الكاتب أن يستبدل سلطة بسلطة، وإنما أن يحملنا على رؤية خيوط السلطة الدقيقة، وإزاحة الوهم الحاف بها حتى تصبح قابلة للإدراك والفهم. ولما كانت كتابات القعيد الروائية والقصصية مشروعا فنيّا سياسيا لكشف خيوط السلطة وتعميق وعي القارىء بآليات اشتغالها المتنوعة والمتبدلة(10)، فإننا نتساءل ما هي الكيمياء السردية التي استخدمها يوسف القعيد لإظهار هذه الخيوط التي لا تكاد ترى؟

يحملنا هذا السؤال على فحص الأقاصيص التسعة لاستجلاء ملامح هذا الكون القصصي في مجموعة البكاء المستحيل. وقد تبين لنا أن القاسم المشترك بين هذه الأقاصيص هو انبناؤها بنفس الأسلوب رغم تنوعها الشديد. فليس الحدث في البكاء المستحيل وليد شيء خارجي طارىء يفرض فرضا على الشخصية القصصية فيغيّر من مسارها ومجرى الأحداث تغييرا جذريا، وإنما هو نابع من شيء خفي في الشخصية كامن فيها ما أن يظهر ويصبح الوعي به ممكنا حتى يتغيّر إدراك الشخصية للعالم ولذاتها. وحتّى إن ساهمت الوقائع الخارجية في بناء الحدث القصصي فإننا نعتبرها مجرد قادح يدفع الشخصية إلى مواجهة نفسها. يقول بطل القصة في كشف خصوصي (ص 11) «عندما يصبح الإنسان في مواجهة نفسه، هل يملك غير الحقيقة المجردة، بعيدا عن الظلال والألوان (...) إنّ صخب الآخرين الذي نتشدق بالرغبة في الهروب منه قد يحمي الإنسان من كارثية التحديق من جثث آبارنا الميّتة».

إن الشخصية القصصية عند القعيد تنحت من الداخل مثلما عبّر عن ذلك في بعض المحاورات(11)، وهذه الطريقة في عرض الشخصيات تحملنا على التساؤل إن لم يكن مفهوم القصة لدى القعيد عبارة عن كتابة لتاريخ البشرية السرّي، أو التاريخ الصغير كما يقول الفرنسيون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

La petite histoire أي ذلك التاريخ الصامت المهمش الذي سكت عنه المؤرخون وأداروا له ظهورهم. فالتاريخ منذ أن بدأ الإنسان في كتابته كان حكرا على الملوك والرسل والعظماء. ألا تكون القصة الضديد الممتاز والوجه الآخر للتاريخ المنسيّ الذي خطّه الإنسان المقهور؟ ألا تكون القصة القصيرة ابتكار الانسان الذي لا مجد له؟ بل أليست القصة اختراع المقهورين للخلود في مملكة الخيال؟(12). يقول أحد النقاد إن «القصة القصيرة تعلو عندما يحين الوقت لظهور ما يسميه (أكونور) الجماعات السكانية المغمورة، أو الخارجين على القانون. ويرى ريد أن القصة القصيرة تصلح دون الرواية لتصوير الخلل في المجتمعات النائية، أو تحلل مجتمع في مواجهة الحداثة»(13).

إذا كانت القصة الجنس الأدبي المناسب للتعبير عن القهر والتوتر الاجتماعي فهل معنى ذلك أن القصة القصيرة عند يوسف القعيد تهدف إلى بلوغ هذه الغاية؟

لا يوجد في الحقيقة تلازم صارم بين القصة القصيرة وموضوع القهر، بحيث أن موضوع القهر لا يمكن تأديته إلا بالقصة القصيرة والقصة القصيرة لا تفلح إلا في التعبير عن موضوع وحيد هو القهر. ولكن حتى لو سلّمنا بأن هذا التلازم يجدّ في المعطيات الملموسة ما يؤكده ويثبته، فإن التعبير عن القهر بالقصة لا يمكن أن يكون متماثلا لدى كتّاب القصة القصيرة. فلكل واحد منهم أسلوبه الفريد في بناء هذا الموضوع الأدبي. وقد صدّر القعيد البكاء المستحيل بإهداء متفجع نحت منه عنوان المجموعة يقول فيه: «إلى سنوات القاهرة... التي قهرتني قسوتها، فجعلتني أبحث عن البكاء المستحيل بعد أن جفّت الدّموع..!» فماذا يعني هذا التلاعب اللفظيّ بالقاهرة والقهر؟ وكيف أمكن أداء هذا الموضوع قصصيا؟

يشير السؤال الأول إلى المضامين القصصية التي تخيّرها القعيد لتأويل مفهوم القهر تأويلا سرديا. ونقصد بالتأويل السردي للقهر أن المؤلف لا يتحدث بلغة مباشرة عن القهر، وإنما يجعل من علاقات الشخصيات القصصية المتنوعة مؤولا Interprétant يعرب من خلاله عن تصوراته المخصوصة للقهر. والطريقة الأثيرة لدى القعيد في البكاء المستحيل، على الأقل، تتمثل في إحداث الصدام بين الأبويّ Le paternel والأنثوي Le féminin ولا يطابق الأبوي الأب بالضرورة مثلما لا يتطابق الأنثوي والأنثى. فقد يتقمص مفهوم الأبوي امرأة إذا ما تجسمت فيها علامات الأبوي. ففي قصة حسنة للّه يا أسيادي يزج بنا المؤلف في عالم البؤساء، وتحديدا في بيت سلسبيل. ليست السلطة بيد الأب في هذا البيت. فهو مستقيل تماما من أبوّته. لقد كان زوج سلسبيل عليلا «لم يعرفوا له مرضا. ينام كل الوقت. يصحو من نوم لكي يستعد لنوم جديد. وبين النومين يستريح من تعب النوم. أو يحاول أن يستريح (ص 126). وبحكم علّته الغريبة انتقلت السلطة إلى الأم. فأنجبت أكبر عدد من الأطفال «لا حبا في الخلفة، ولا حتى من أجل أن يحملوا إسم عائلة الأب الذي لا عائلة له، ولكن ليساعدوا على المعاش». لقد كان حلم سلسبيل هو أن يكبر أبناؤها لتستغلهم. ولكنّها لم تنتظر حتى يكبروا. فما أن عرضت عليها جارتها صفاء القلوب أن تستأجر منها ابنها ودّه أو عبد الودود لتشغلّه في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشحاتة بعد أن يدرّب ويهيأ لهذه المهنة لم تتردد لحظة واحدة في القبول. لقد كان همها الوحيد المال الذي أفقدها الإحساس بالمخاطر التي سيتعرض لها طفلها. تنتهي القصة بهذه العبارات الغامضة التي تتجلّى فيها علامات الأبويّ في أبشع صورة «عادت تفكّر وهي حيرى في حكاية الدكتور وعلاقته بحكاية الشحاتة. ولكن جاءها الأمل في الفلوس القادمة. فاستبشرت خيرا. لعل وعسى...» (ص 135).

لنقل إن الأبويّ ليس السلطة في حدّ ذاتها وإنما الوسائط التي من خلالها تتجسم السلطة وتصبح ظاهرة كالثراء والألقاب التشريفية والزي المؤسساتي والجمال الفاتن وامتلاك سيارة والمنصب المرموق وما سواها من الوسائط التي تجعل الإنسان تحت هيمنة الإنسان. أما الأنثويّ فهو تلك العلامة التي يحدث بيانها أو ظهورها اضطرابا في نظام الفرد المعقلن الصارم. ففي قصة كشف خصوصي يتعجب البطل الراوي، وهو في القصة كاتب معروف، من اقتحامية المرأة. هي مثله كاتبة، وتفوقه بكونها طبيبة تغمرها روح المبادرة. يقول الراوي متحدثا عنها «هي التي عرضت عليّ أن تراني في مكان عام. وهذا لم يحدث من قبل. دائما وأبدا أنا الذي أطلب اللقاء وأسعى إليه، وألحّ من أجل أن يتمّ، وأحاول أن أتغلّب على أيّ ظروف قد تحول دون حدوثه. هذه المرة هي التي طلبت، وحددت الزّمان..» (ص 10).

وقلما يتجلّى الأنثويّ في البكاء المستحيل على نحو محض أو كظاهرة من الظواهر، وإنما يبرز دائما في شكل علامة من علامات الاضطراب والفوضى والقلق. فالأنثويّ علامة لا يمكن أن تبنى إلاّ في لحظة اصطدامها بالأبويّ وفي شكل جسد مترنّح يواجه الفظاعة والقبح سافرين.

في قصة وصل أمانة تعاني الطالبة الجامعية هديل من رقابة أبيها المرضية. وفي اللحظة التي اعتقدت فيها هديل أنّ رقابته بدأت تخف، تفاجأ بأنها أقوى مما كانت تتصوّر. فيوم حملت معها هادي ليزور أباها في بيتها تمهيدا للخطوبة فوجيء الجميع بشروط الأب في ورقة مكتوبة «كانت عبارة عن وصل أمانة موقّع عليه باستلام هديل يكون مسؤولا عنها في الذهاب والعودة. ووقت البقاء في الكليّة. كل لحظة تقضيها خارج البيت تكون تحت مسؤوليته التامة من جميع النواحي. وهذا الإيصال سيصبح لاغيا بمجرد كتب الكتاب، كأنّه لم يكن» (ص. ص 145 – 144) تنتهي القصة وهديل «قد أغمي عليها من هول الذي يجري أمامها» بهذا الصدام يركّب القعيد كيمياء القهر، أي الكيمياء التي تجعل البكاء ممكنا لا مستحيلا، فتفجّر الدموع غزيرة دليلا على فاجعة لا تواسي أو على ما بقي في الإنسان إنسانيا.

أما السؤال الثاني «كيف أدّى القعيد موضوع القهر أداء قصصيا؟ فيحيل على ما يسمّى في السّميوطيقا السردية بالخطاب السردي Discours narratif أو بشيء من التبسيط الأساليب السردية المعتمدة لتشكيل القهر تشكيلا قصصيا. ولعلّ أهم ما يلفت فيها هو قدرة القعيد على تكييف بعض الأساليب القصصية وتطويعها لأداء موضوع القهر. فإذا كان القهر قد أولّ سرديا بتصادم الأبويّ بالأنثويّ فإن هذا الصدام ما كان ليكون ممكنا لولا انعدام القدرة لدى الشخصيات الأساسية على النظر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السديد. فالإشكال الكبير الذي يتكرر في أقاصيص القعيد هو إشكال بصريّ. فالشخصيات جميعا كانت ضحية خدعة من الخدع البصريةّ. ولكنّ الخادع ليس شخصا خارجيا كالساحر، أو تقنيا كالخدع السينمائية، وإنما الشخصية ذاتها حين تنهض في نفس الوقت بدوري الخادع والمخدوع. فأغلب الشخصيات المحورية في انبكاء المستحيل تبصر شيئا محدّدا، وتعتقد أنها تدرك ذلك الشيء الذي تراه وتعرفه وعندما يحدث الانقلاب المفاجيء تكتشف كلّ الشخصيات أن ما كانت تبصره وتعتقد انها تعرفه وتراه رأي العين إنما هو وهم من الأوهام. فليس الإشكال البصري كامنا في واقع كثيف يخفي ظاهره المتكلّس واقعا آخر مجهولا كثيرا ما يكشّر عن أنيابه وفظاعته عندما ينكشف لنا، وإنما علّة الإشكال في المبصر الذي يحتاج إلى عينين مجهزتين بمنظار يقرّب الأشياء حتى ينظر اليها على علاّتها.

في قصة جاري يقدم لنا القعيد شخصية امرأة تعيش وحيدة بعد ان توفي والدها، كانت تمضي أكثر الوقت في مراقبة جارها. وكان هذا الجار «يحيا حياة خاصة من ابتكاره. حتّى حدودها هو الذي رسمها..» (ص ١١١). وذات يوم أشرقت الفكرة وتساءلت «لماذا لا يكون هو لي وأنا له. وحيد ووحيدة» (ص 115). ولتتعرّف اليه عن قرب قررت شراء نظارة معظمة إذ «من الصعب القول إنّني أعرفه. لو قابلته في الشارع ما تعرّفت عليه. لابدّ من شراء نظارة معظمة أنظر اليه من خلالها حتى يرتبط شكله في خيالي بكل المعاني التي تدور حوله» (118). وحين نفذّت فكرتها لم تجد جارها الذي قررت أن تقترب منه. لقد مات فجأة. وهو موت محيّر لأنه يدفع إلى التساؤل إن كانت المرأة تراقب رجلا حقيقيا أم طيفا من أطياف الأب.

يثير هذا الإشكال البصري مسألة تقنية تسمّى في السرديات الحديثة زاوية النظر Point de vue أي الطريقة التي يستخدمها الراوي لمعاينة الأحداث الجارية ومعرفتها. وأغلب رواة هذه الأقاصيص من الشخصيات المشاركة في أحداث القصة Homodiégétique ممّا يجعلها متصفة بإحدى الصفتين : إما أن يكون الراوي راويا مشاركا في الأحداث Narrateur participant أو راويا شاهد عيان Narrateur assistant وفي كلتا الصفتين يتولّد الحدث القصصي من هذا التعارض الحاد بين موضوع الإبصار، وطريقة الإبصار، والمعرفة المتولدة عنهما.

هل يمكن أن نقول إنّ القهر في البكاء المستحيل قد صيغ في شكل خدعة بصرية انجرّ عنها انخداع معرفي. هل للموقع الذي يشغله الراوي ضلع في حصول الخديعة؟ أم أن الانخداع علامة من علامات التصادم بين الأبويّ والأنثويّ، بحيث أن الشخصية في لحظة من لحظات توقها تكتشف أنها لحظة اصطدامها بما ينفي ذلك التوّق ليست سوى كائن مستلب. ولحظة زوال الخديعة هي لحظة الإبصار المشرق. وليس القهر حينئذ سوى انكشاف الفظاعة. وتعرّي العنف محضا مجردا من كل ميتافيزيقا، أو القوة وقد تجردت من كلّ اسمائها المقدسة التي كانت تتوارى بها.

هكذا نقف على أسرار الكيمياء السرديةّ التي استخدمها يوسف القعيد، وهي في نظري كيمياء لإظهار هذه الفظاعة التي لا تكاد ترى، كيمياء القهر التي تغسل العين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدموعها حتى يحتد النظر. وبهذه نقف أيضا على استراتيجية الكتابة القعيدية. إنها بكل بساطة استراتيجيا تعمل على التحرّر من الأبوي** لا بفضح الأثواب التي يتخفّى فيها وهتكها، وإنما بحمل القارىء على تعلّم الإبصار وتجويد النظر.

الاحالات :

* أدواردو غاليانو كاتب من الأورغواي

** فقرة مقتطفة من كتاب غاليانو

عرّبت فصول منه بمجلة الكرمل، العدد 15، 1985.

1) نقصد بصفة خاصة كتابات الحريري ومن دار في فلكه، ذلك أن الكتابة الأدبية عنده وسيلة للفتنة والإغراء والغواية، بما أنها قائمة على بلاغة التبرّج والزينة والزخرف. فالمقامات الحريرية معرض كمعارض الموضة اليوم، يتفنّن الحريري في كل مقامة من مقاماته في إخراج اللفظ في أبهى حلّة وأجمل كسوة، تماما كالعروس، حتى يكون فتنة للناظرين.

2) في حوار أجري مع يوسف القعيد بعنوان تجربة جيل، ونشر بمجلة مواقف، العدد 69 ـ خريف 1992، ص 127 يحسم مسألة اللغة في كتاباته بقوله : «أنا استخدم لغتي وأقدر قدرتها على حمل حالتها المعينة. أنا ضد الذهاب إلى القواميس واستعمال مفرداتها، أنا ضد الذهاب إلى التراث عند التوحيدي والجاحظ، وأن أستعير منهم تعبيرات وأرجع بها إلى عصري واستخدمها. أنا ضد هذا. أنا مع أن تكون لي ثقافة متعددة متنوعة متابعة يقظة دؤوبة. ثم ينضج كل هذا في لغة مقياس نجاحها الأوحد قدرتها على أن تكون فنية، مطوّعة في يدي قادرة على أن تستخدم الاستخدام الأمثل والصحيح».

3) في نفس الحوار (المرجع السابق، ص 112) يعرّف القعيد جيله بقوله «نحن أول مجموعة تدخل الأدب العربي في مصر على شكل جيل، بمعنى أننا نخلو من زهرات الكاتب الفرد الأوحد الذي يلخّص تجربة جيل والذي يهيمن بظلّه على الجيل فيظلمه، لو نظرنا فيما كان قبلنا للاحظنا أن طه حسين يلخص جيلا، وتوفيق الحكيم يلخص جيلا آخر، نجيب محفوظ... نحن مجموعة متساوية القامة، قدمنا تجربة اشتركنا جميعا في تقديمها إلى درجة أنه من المستحيل الإستغناء بكاتب واحد منّا عن باقي كتّاب الجيل».

4) د. خالدة سعيد : حركية الإبداع. دراسات في الأدب العربي الحديث. دار العودة، بيروت، 1982، ص 287.

5) د. خالدة سعيد : المرجع السابق، نفس الصفحة، ويعبر القعيد عن معنى الرفض في حوار تجربة جيل، ص 114 بقوله «.. هذا في تصوري كان المبرر الأساسي لأن أكتب كتابة مغايرة مختلفة، تخاصم كتابات نجيب محفوظ ولا تلتقي معها في شيء. كتابات تختلف معها اختلافا جذريا. أول درجة اختلاف عندي هي أن الواقع الذي أعرفه هو واقع القرية، ومحفوظ لم يكتب عن القرية أبدا. لكن نقطة الاختلاف هذه لا تكفي، لأنه إذا وقعت في إسار الشكل التقليدي مع تغيير المنظر والمكان والجغرافيا يبقى العمل بدون قيمة. يتبع هذا الوصول إلى شكل مختلف. أنا في البداية حصل عندي تفكيك للزمان، يعني أنا أريد أن ألخّص لك كثيرا لأن الإنسان يقوم بعمل أشياء ولا يعرف التكلم عليها بالطريقة نفسها التي عملها بها. اكتشفت فيما بعد أن نجيب محفوظ يقدم الشيء بعد الشيء في حركة زمنية لا تتجه إلى الأمام أو إلى الخلف، بل تسير بشكل رتيب وممل". نحن كسرنا السرد التقليدي رغم أنّنا كنّا نلعب على وتر خاطىء، لأنّ القصّ قصّ للأثر. الحكي مسألة مهمة جدا في الكتابة الروائية وعند كسره لابدّ من تقديم بديل. فكرة متعة الحكي هذه مسألة شديدة الأهمية. كثير من قراء نتاجنا الأدبي يقولون إنه غير ممتع، وإنه لا يقدم المتعة البديلة التي وجدوها عند نجيب محفوظ».

6) د. خالدة سعيد : نفس المرجع، ص 288.

7) يوسف القعيد : البكاء المستحيل، دار سحر للنشر، تونس 2001.

8) فيما يخص مصطلح الهوية السردية نحيل على :

Ricoeur (Paul), Soi-même comme un autre, Paris, coll, Points, 1996, pp. 167 - 168

9) Bourdieu,Pierre, (1994) Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action. Seuil, Paris, p. 101.

10) لقد تعرض القعيد لخطوط هذا المشروع الفني السياسي في حوار تجربة جيل (مرجع مذكور، ص 115) بقوله : «أنا أعتبر أن أهم نقطة خلاف بيننا هي أننا تطرقنا إلى ما لم يتطرق اليه محفوظ. الخلاف بالنسبة لي أيضا في فكرة الكتابة الأدبية، الهم السياسي. من قبل يعتبرون أن الميدان الوحيد لتناول الهم السياسي هو ميدان المقالات السياسية وليس الأدب. لو افترضنا أن نجيب محفوظ كاتب هاجسه الأساسي ضد ثورة يوليو، فهو لم يستطع أن يعبّر عن هذا الموضوع إلا بالتلميح أو بالرمز وبالدلالة والإيحاء واللّف والدوران حول المعنى. لكن إذا اعتبرت أن هواجسي الأساسية هي معالجة الخلل الاجتماعي داخل مصر بين الذين يموتون من الفقر والذين يموتون من الغنى، انتزاع مصر من جسد أمتنا العربية والإبحار بها بعيدا عن أبواب حارة اليهود أو أبواب الحل الأميركي».

11) يقول القعيد في حوار تجربة جيل (مرجع مذكور، ص 115) :

«نحن لم نستطع أن نقدم شخصيات سكونية، يعني شخصيات أسلمت نفسها للروائي بعد أن يكوّن ملامحها وأصبحت شديدة الوضوح (...) نحن نحتاجها من الداخل».

12) يقول صلاح عيسى أحد كتّاب القصة من جيل الستينات «نحن في واقع الأمر عيّنة صالحة لدراسة أثر القهر على الأدب والفن، والهم على الإنسان، فنحن كنا مطاردين من الداخل بأحلام أهلنا أن نصبح أفندية بذكريات الوباء والهزيمة» نقلا عت سيد بحراوي : يحيى الطاهر عبد اللّه كاتب القصة القصيرة، ضمن، دراسات في القصة القصيرة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت لبنان، 1986، ص 197.

13) سيد بحراوي : المرجع السابق، ص 196.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قراءة نقدية في روايات المقاومة

«صخرة الجولان» و «موسيقا الرقاد» انموذجا

عبد الله أبو هيف*

تركزت دراسات أدب المقاومة على الشعر بالدرجة الأولى، لأنه الفن الأقرب إلى الذات القومية حتى وقت قريب، غير أن نصف القرن العشرين شهد ارتفاع مكانة الرواية في التعبير عن التحولات الحضارية والاجتماعية والسياسية، فسميت لدى الكثيرين «ديوان العرب» في نهايات القر ن الماضي. وقد كان جهد غالي شكري بارزا في تأطير روايات المقاومة في كتابه «أدب للمقاومة» (1970)(1)، فوجد أن الرواية العربية في مصر مالت إلى موقف المؤرخ (ص 128) دون موقف النبوءة أو موقف الاستشراف، واعتنى الروائيون بالحدث التاريخي محاطا بالبعد الاجتماعي الذي أسهم في بناء «بطل المقاومة» كما هو الحال في روايات «عذراء دنشواي» (1906) لمحمود طاهر حقي، و «عودة الروح» (1933) لتوفيق الحكيم، وثلاثية نجيب محفوظ (1956)، و «في بيتنا رجل» (1956) لاحسان عبد القدوس، و «قصة حب» (1956) ليوسف إدريس، و «الباب المفتوح» (1960) للطيفة الزيات، وعدّت هذه الروايات التي فتحت باب التعبير المقاوم في هذا الجنس الأدبي في مصر «سلاحا ثوريا في معركة المصير» بلغة تلك الفترة.

وعاين شكري بطل المقاومة في الرواية ذات الموضوع الفلسطيني، على أنه «خلاصة مأساة العصر» (ص 130) ولا سيما كتابة حليم بركات في روايته «ستة أيام» (1961)، وغسان كنفاني في روايته «رجال في الشمس» (1962)، التي أشرت إلى أفق الحرية من خلال المبنى الرمزي الذي يتعاضد مع المبنى الواقعي طلبا «للدلالة الإنسانية الرحيبة» (ص 142) في نداء فعل المقاومة.

ثم أصبحت المقاومة الخامة الرئيسية للعمل الأدبي في تجربة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية أولا، وباللغة العربية تاليا كما في ثلاثية محمد ديب (البيت الكبير - الحريق - النول 1952 - 1954 - 1957)، وروايته «صيف إفريقي» (1959)، والتلميذ والدرس» (1961) لمالك حداد، و «نجمة» (1956) لكاتب ياسين، وهذه الروايات مكتوبة بالفرنسية، وتجعل المقاومة هي «النسيج الأساسي للأدب الروائي في الجزائر» (ص 157).

وعالج سامي خشبة في كتابه «شخصيات من أدب المقاومة» (1970)(2) أدب المقاومة من خلال البطولة والنضال لتحقيق «التحرر الوطني» و «تحقيق العدالة الاجتماعية والحرية السياسية في وطننا المتحرر» لإعادة اكتشاف وتأكيد حقيقتنا - لا كشعار سياسي - وانما كتيار شعوري ووجداني لابدّ أن يحل في نفوسنا وثقافتنا محل المشاعر والأفكار القبلية أو الإقليمية الضيقة» (ص 6) وكانت غالبية الشخصيات من المسرح عند لويس عوض وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي وألفريد

فرج وميخائيل رومان، بينما اختار ثلاث شخصيات روائية هي عبد اللّه النديم في رواية «العودة من المنفى» لأبي المعاطي أبو النجا، وفهمي عبد الجواد في رواية «بين القصرين» لنجيب محفوظ، وحمزة في «قصة حب» ليوسف إدريس، وتندرج هذه الروايات في الثقافة التحررية التي تقاوم في جبهات ثلاث : في جبهة المعركة الوطنية، وفي جبهة المعركة الاجتماعية التي تواجه فيها ثقافات محلية أو مستوطنة متخلفة وغيبية، وفي جبهة المعركة القومية التي تواجه فيها إفرازات ثقافية فرضتها أوضاع التفتّت الإقليمي والتخلف العقلي والسياسي» (ص 6).

ارتبط تطور الرواية العربية في بلاد الشام، وسورية مع تحديد مصطلحها السياسي في ثلاثينيات القرن العشرين وما بعد، أساسا بالموضوع القومي التحرري نداء للأستقلال وتعبيرا مقاوما في طلب الجلاء ومواجهة العدوان كيفما كان من الاحتلال العثماني الى الأوروبي الفرنسي ضمن مخطط التحالف على التقسيم الاستعماري للوطن العربي إلى الاستيطان الصهيوني والاحتلال الإسرائيلي لفلسطين والأراضي العربية الأخرى. على أنني ساتناول روايات الاستقلال للتعبير المقاوم في الرواية. ثم أقدم قراءة نقدية لروايتين معنيتين بالموضوع القومي بوصفه تعبيرا مقاوما، وهما «صخرة الجولان» لعلي عقلة عرسان و «موسيقا الرقاد» لزهير جبور.

2ـ رواية الاستقلال في سورية

يصادف السابع عشر من أفريل من كل عام ذكرى استقلال سورية، ففي مثل هذا اليوم من عام 1946 رحلت قوات الاستعمار الفرنسي إثر نضال وطني وشعبي دام أكثر من ربع قرن من الزمن، وكانت مأثرة البطولة بدأت منذ اللحظة الأولى عام 1920 حين قاد البطل يوسف العظمة عناصر جيشه الوليد، وكان وزيرا للحربية، وخرج إلى ميسلون، في ضاحية دمشق ليصد القوات الغازية، وكان يعرف أنه وجيشه القليل الوافر الكرامة والعزة الوطنية، لن يوقف غزو الجيش الفرنسي الكثير النهم للاحتلال والعدوان، فاستشهد يوسف العظمة، وكثيرون معه، إعلاء لشأن الدفاع عن الوطن، وسبيلا وحيدا لدحر جيش الاحتلال، ومنفذا أوحد للحرية على درب الاستقلال الذي تحقق بالتضحيات الجسام قبل 56 سنة مضمّخة بالدم والبسالة.

ويتفق التعبير الروائي عن الموضوع القومي، ولا سيما النضال الوطني والشعبي لنيل الاستقلال مع التعبير المقاوم. ولاشك في أن الموضوع القومي واسع ومتشعب، من قطر عربي لآخر، ولكنني أردت من ذلك نموذجا لوعي الروائي العربي بقضية الاستقلال التي تحققت بفعل المقاومة. فقد احتلت القضية القومية المكانة الأولى في سلم الموضوعات، والقيم التي عني بها النثر القصصي العربي في سورية، ولن يكون ميسورا على الباحثين والمتتبعين لمسيرة الأدب العربي الحديث في سورية أن يحضوا هذا النتاج الغزير للتعرف على طبيعة التناول الفكري والفني للأحداث والوقائع الوطنية والقومية في الرواية والقصة، وما يتصل بها من مفهومات ومشكلات، والحق، أن أبحاثا، ورسائل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جامعية قد انجزت أو هي قيد الانجاز، حول القضية القومية في الأدب العربي.

ومن المفيد، أن نتقصى، بين الحين والآخر، حدود هذه المعالجات، وهذا التناول، لأهميته في الوعي القومي إزاء أخطر مسائل الوجود العربي تاريخيا وواقعيا، نظرا لدور الرؤية الفكرية والفنية المتعاظم في بناء الوجدان العربي في المرحلة الراهنة، لا سيما النثر القصصي الذي يتمتع بامكانات هائلة في الايصال للملتقي، تشويقا وفائدة وتثميرا للخيال الابداعي في فهم الواقع وحركة التاريخ على وجه العموم.

والقضية القومية ليست محصورة بموضوع محدد، بل تتصل بما يؤثر، على نحو مباشر أو غير مباشر، في تحقيق الأهداف المشتركة للأمة العربية في التوحيد والاستقلال وبناء المجتمع المدني. ولو تتبعنا، على سبيل المثال، الموضوعات المباشرة للقضية القومية في النثر القصصي والروائي لوجدنا ما يلي:

1 ـ ما يتصل بالأحداث والوقائع الكبرى كالحروب والثورات وحركة الاستقلالات.

2 ـ ما يتصل بالنضال العربي في سبيل التنمية والاشتراكية كالمشروعات التنموية الاقتصادية والاجتماعية ذات النفع القومي والوطني العام، كالسدود الكبرى ومشروعات اسصلاح الأراضي والتصنيع، وانشاء المؤسسات، والقرارات الثورية وتأثيراتها القومية.

ولو حاولنا احصاء الروايات السورية المكتوبة عن الأحداث والوقائع الكبرى، على سبيل المثال، لاحتجنا إلى صفحات كثيرة للاحصاء، مثل قضية النضال الوطني والشعبي ضد الاستعمار الفرنسي، أو قضية النضال الوطني والشعبي دفاعا عن قناة السويس عام 1956، أو قضية الوحدة بين سورية ومصر عام 1958، أو قضية البناء الوطني والقومي قراءة للتاريخ الحي منذ الانقلابات الشهيرة عام 1949، أو قضية حرب حزيران عام 1967، أو قضية حرب تشرين الأول عام 1973، أو قضية الحرب اللبنانية منذ مطلع السبعينيات، أو قضية حرب فلسطين عام 1948، أو من أجل فلسطين منذ عام 1936، أو قضية غزو لبنان عام 1982، أو قضية الجولان وما يتصل بها... الخ.

واللافت للنظر أن التعبير الروائي عن قضية الاستقلال بوصفه موضوعا قوميا مركزيا وتعبيرا مقاوما تتلاقى عنده الموضوعات القومية الأخرى مثل حرب فلسطين هو الأبرز في الكتابة الروائية في سورية، فكانت أهم الروايات التي ظهرت في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات من القرن العشرين متجهة إلى تصوير المصائر القومية الكبيرة الفاجعة والمتفائلة في الوقت نفسه، فقد عني الروائيون البحث عن أسباب الراهن وكيف وصلت الحال القومية إلى ما وصلت اليه في التجزئة واستتباع أشكال الاستعمار من جهة وفي تواصل عمليات المقاومة وأكثر أشكالها حفاظا على الهوية القومية أعني الانتفاضة المباركة. ومن جهة ثانية اهتم الروائيون في العقدين الأخيرين وهم يصورون قضية الاستقلال في فضح التزييف والتغطية على العروبة والإسلام ولاسيما روايات التأرخة أو الروايات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الانسيابية اتي تنساب مع مجرى التاريخ الذي يحفر عميقا في الوجدان ويكشف هذا التشكيل الملتبس لقضايانا القومية في العداء الغربي وسواها.

وأشير بايجاز الى الروايات السورية التي تصدت للتعبير عن النضال الوطني والشعبي من أجل الاستقلال. وأذكر منها:

1 ـ الراية الثالثة، عبد الرحمن باشا، دمشق 1959.

2 ـ أرض البطولات، عبد الرحمن باشا، القاهرة 1961.

3 ـ حسن جبل، فارس زرزور، دمشق 1969.

4 ـ لن تسقط المدينة، فارس زرزور، دمشق 1969.

5 ـ ثوار من بلدي، صلاح مزهر، دمشق 1973.

6 ـ ثائر من بلدي، محمد ابراهيم مرجاني، دمشق 1965.

7 ـ أبو صابر، الثائر المنسي مرتين، سلامة عبيد، دمشق 1971.

8 ـ مصرع اللواء، خليل السباعي، دمشق 1950.

9 ـ سقوط الفرنك، نسيب الاختيار، دمشق 1974.

10 ـ احضان السيدة الجميلة، وليد اخلاصي، دمشق 1969.

11 ـ ملكوت البسطاء، خيري الذهبي، دمشق 1975.

12 ـ التحولات، حسيبة، خيري الذهبي، دمشق 1987.

13 ـ التحولات، فياض، خيري الذهبي، دمشق 1990.

14 ـ المرابي (ج1)، محمد إبراهيم العلي، دمشق 1977.

15 ـ المرابي (ج2)، محمد إبراهيم العلي، دمشق 1978.

16 ـ الاغتراب (جزءان) هلال الراهب، دمشق 1982.

17 ـ العصاة، صدقي اسماعيل، بيروت 1964.

18 ـ بقايا صور، حنا مينة، دمشق 1975.

19 ـ المستنقع، حنا مينة، دمشق 1977.

20 ـ الوباء، هاني الراهب، دمشق 1981.

21 ـ القطاف، حنا مينة، بيروت 1985.

22 ـ مدارات الشرق (4 أجزاء)، نبيل سليمان، اللاذقية 1990 ـ 1992.

23 ـ يقظان حيا، زكريا الشريقي، اللاذقية 1987.

24 ـ رياح الشمال، سوق الصغير نهاد سيريس، اللاذقية 1989 ـ 1993.

25 ـ ثلاثية الطريق الى الشمس عبد الكريم ناصيف، دمشق 1997 ـ 2000.

26 ـ ثلاثية حب في بلاد الشام، ناديا خوست، دمشق 1997 ـ 2001.

27 ـ قصر المطر، ممدوح عزام، دمشق 1998.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهناك روايات كثيرة، ولا سيما الروايات التاريخية أو روايات التأرخة، تناولت جزئيا، أو اشارت الموضوع نفسه في سياق تعبيرها عن قضايا اجتماعية أو قومية أو وطنية أخرى.

تتوزع اتجاهات التعبير الروائي المقاوم عن قضية الاستقلال على النحو التالي :

1 ـ العناية بوصف النضال الوطني والشعبي ضد الاستعمار الفرنسي، بطولات فردية أو جماعية أو حالة وطنية عاملة شملت مناطق في سورية، أو الشعب كلّه. وتندرج في هذا الاتجاه غالبية الروايات، على سبيل الإعتزاز وبعث المفاخر لدوام اشتعال القيم الوطنية والقومية، بما تعنيه من تلاحم وطني وتفاعل شعبي وصيانة ثوابت الدفاع عن الآرض وحماية المقدسات،

واستمرار ارادة الكفاح.

وهذا واضح في روايات عبد الرحمن الباشا وفارس زرزور وصلاح مزهر ومحمد ابراهيم مرجاني وسلامة عبيد.

2 ـ تتباين المعالجة الروائية من روائي لآخر، ومن رواية لأخرى. فغلبت النزعة الرومانسية المشبعة بالحماسة الوطنية والتزويق اللغوي والانشاء المسترسل في وصف أفعال امقاومة ضد الاستعمار الفرنسي، كما هو الحال فيروايتي عبد الرحمن الباشا، الذي يعد رائدا في تناول الموضوع الوطني، فصورت «الراية الثالثة» ثورة الشيخ صالح العلي في الساحل وارتباطها بمصير الوطن، بينما اختصت روايته «أرض البطولات» بتصوير الانتفاضة الشعبية ضد الاستعمار الفرنسي في ريف دمشق على وجه الخصوص (حرستا)، ولا يسمى في روايته أبطالا معروفين، باعثا في قلب النضال الوطني بطولات شعبية عارمة تنضج بالنبل والتشبث العنيد بالدفاع عن الوطن.

أما فارس زرزور، فكان الابلغ فنيا وفكريا في التعبير الروائي عن قضية الاستقلال حتى مطلع الثمانينات، مع صدور روايات التأرخة، وقد خص بطولة حسن جبل في الشام وأقرانه بروايته «حسن جبل» التي تحفل بالتأريخ الفني لمواجهة الفرنسيين، وكان وعني بهذا الموضوع في كتاب أصدره بدمشق في مطلع الستينيات. وأتاح له هذا التعرف الوثائقي الدقيق للثورات السورية ضد الاستعمار الفرنسي أن يوجه روايته «لن تسقط المدينة» لاشتعال جذوة النضال المبكر خلال أعوام 1916 ـ 1920، وهي مرحلة انعطافة تاريخية حيث سقوط الدولة العثمانية أمام الغرب الذي سيقتسم استعمار الوطن العربي، طبقا لاتفاقية سايكس ـ بيكو.

على أن فارس زرزور ينطلق من دمشق إلى بقية مناطق سورية ليصور بعمق البطولات الشعبية للمجاهدين، راسما الملامح الأولى للتشكل الاجتماعي بعد قرابة أربعة قرون من الاستعمار العثماني.

ويشير عنوانا روايتي سلامة عبيد وصلاح مزهر الى انشغالهما الوثائقي بابطال الجلاء ومناهضة الفرنسيين في سورية، وقد عني مؤلفاهما تخليد سير مجاهدين معروفين، فتختلط الشهادة بالوثيقة عند سلامة عبيد، ويمتزج التخييل بالوقائع الى حد ما لدى صلاح مزهر.

3 ـ الاهتمام بلواء اسكندرون جزءا من سورية، وكشف جذور المشكلة في بعدها السياسي وتآمر الغرب مع تركيا لسلبه عن الوطن الأم، سورية. ولعل التعبير الروائي عن النضال الوطني والشعبي بدأ بالحديث عن اللواء أولا، كما في رواية خليل السباعي «مصرع اللواء التي صدرت ـ كما أشرنا ـ عام 1950، وتحفل الرواية بالآراء القومية للمفكر القومي المعروف زكي الارسوزي، ابن اللواء، وتختتم الرواية بارادة تحرير اللواء، ولو عن طريق أحفاد الأحفاد، فقد قال البطل في رسائله خاتمة للرواية : «سوف أعود غازيا إن استطعت (يقصد إلى اللواء)، وإن لم أستطع فولدي، وإن لم يستطع فحفيدي... تلك هي مهمة الجيل العربي الجديد».

وتتابع رواية محمد ابراهيم مرجاني «ثائر من بلدي» موضوع عروبة اللواء نفسه، وتسترسل في وصف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النضال من أجل الدفاع عن اللواء والمعارك التي دارت بين الاتراك والفرنسيين من جهة والثوار العرب من جهة أخرى، مثلما تصور النضال السياسي عن طريق المظاهرات والاجتماعات وسواها.

ثم عاد روائيون كثر إلى موضوع لواء اسكندرون، عناية واضحة بمعنى اللواء في الوجدان القومي لدى الروائيين العرب في سورية، ودلالته بالنسبة لقضية الوجود العربي ذاته، ومن أبرزهم حنا مينه في ثلاثيته الروائية السيرية «بقايا صور - المستنقع - القطاف» التي تتبع فيها نمو وعيه بالوجود والحياة من خلال مصير وطنه، من لواء اسكندرون، إلى اللاذقية، إلى دمشق...

غير أن زكريا شريقي في روايته «يقظان حيا» يجعل من اللواء، القضية النائمة، مثارا لوعي البطل القومي المجروح في كبريائه الوطني، والمثخن بجراحات الهزائم المتوالية من سلب اللواء، إلى سلب فلسطين، إلى سلب الحرية وإرادة الانتماء.

4 - تصويرالنضال الوطني والشعبي من أجل الاستقلال مقترنا بتضوير النضال الاجتماعي والاشتراكي، وظهر ذلك جليا لأول مرة لدى نسيب الاختيار في روايته «سقوط الفرنك» التي تعالج وقع الأزمة الرأسمالية العالمية قبيل الحرب العالمية الثانية على سواد الناس في سورية، ولا سيما آثار تلك الأزمة في دمشق.

وانتقل محمد ابراهيم في روايته «المرابي» الى وصف النضال الوطني والشعبي من خلال نضال الفلاحين من أجل الأرض وحمايتها واستثمارها.

5 - النّظر إلى الرواية على أنها مجال تأمل في المصير القومي والوطني تعزيزا لأبحاث العربي بذاته في الانعطافة التاريخية التي شهدت انتهاء الاستعمار العثماني والانتقال الى الاستعمار الغربي، الفرنسي في سورية. وقد بادر إلى ولوج هذا النوع من الرواية صدقي اسماعيل في روايته الكبيرة «العصاة» التي تقترب من مفهوم الرواية الجيلية إلى حد كبير، لأنها تتحدث عن أجيال من أسرة في بلاد الشام، مطية لعرض تطور نمو الوعي القومي.

وداخل الوعي القومي احساس مرير بالذات المروّعة في هويتها بين امتداد التراث وضغوط الراهن، كما في الرواية الاشارية «أحضان السيدة الجميلة» لوليد اخلاصي، ولعله يقصد بالسيدة الجميلة، مدينته حلب.

ثم اتجهت العناية إلى تلمس مظاهر المكابدة الشعبية تحت وطأة الاستعمارين العثماني والفرنسي في رواية «ملكوت البسطاء» لخيري الذهبي، وإن كان هلال الراهب قد خصص رواية طويلة من جزءين، لمعالجة مصائب الاستعمار العثماني على العرب في بلاد الشام، هي رواية «الاغتراب»، وثمة ميل واضح فيها إلى التأثير الاجتماعي والاخلاقي للاستعمار العثماني على فئات اجتماعية كثيرة.

6 - انتشار روايات التأرخة لمعاينة تشكل المجتمع في سورية، وما يضطرم فيه من أفكار ومفهومات على طريق الاستقلال، فتصير الرواية معه إلى مرآة مجتمع وحركة تاريخ موار بالصراعات والنجاحات والاخفاقات في مواجهة الاستعمار الفرنسي، أو وعي الذات القومية والوطنية لا فرق. ونجد مثالا مشرقا لروايات التأرخة في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

روايتي خيري الذهبي «التحولات : جزءان»، ونبيل سليمان «مدارات الشرق : رباعية» ويتقصى الذهبي في روايته التحولات السياسية والاجتماعية التي عصفت ببلاد الشام في ظل الاستعمار الفرنسي فيما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، بينما توسع نبيل سليمان مجال رؤيته التاريخية لنضال الشعب العربي في سورية الوطني والسياسي والاجتماعي، منذ خروج العثمانيين إلى خروج الفرنسيين، في ملحمة روائية قل نظيرها إحاطة وعمقا.

ولعلنا نذكر أيضا من روايات التأرخة والروايات الانسيابية الكبيرة التي تناولت الاستقلال ومكانته في التشكيل السياسي والاجتماعي في سورية الحديثة روايات هاني الراهب (الوباء) وممدوح عزام (قصر المطر) وثلاثية ناديا خوست (حب في بلاد الشام) وثلاثية عبد الكريم ناصيف (الطريق إلى الشمس). إذ نقرأ في هذه الروايات الانسيابية وروايات التأرخة تاريخ سورية الحديث في مفاصله الأكثر تحولا وحساسية بافضل مما تذكره كتب التاريخ تعضيدا للوعي القومي وإرادة الحرية المتوقدة دائما في وجداننا جميعا.

«صخرة الجولان» ورؤية الموضوع القومي

توصيف الرواية :

تنتمي «صخرة الجولان»(3) الى رواية القضية أو الاتجاه أو المفهوم، فهي نوع من الروايات يتمثل قضيته المعينة تمثيلا قصصيا يظهر فيه المؤلف ميله الواضح والأكيد للدفاع عن وجهة نظر محددة. وهي نوع من الروايات يستحضر المعنى في تجربة فردية أو جماعية شأن اعتمال المفهوم المعين في الخلق الفني على وجه العموم.

وقد نذرت رواية «صخرة الجولان» نفسها لقضية قومية انشغلت بها أيما انشغال، فجسدت مفهوم النضال القومي، وما يتعلق به من قيم، خير تجسيد، وأظهرت ذلك كله في تجربة بشرية معينة، وشرع فيها فرد واستغرق حتى صارت الى تجربة جماعية يتطهرون بنارها، وينخرطون في لهيبها طلبا لإرادة الحياة. إن فعل الرواية هو فعل الحرية، حرية الوطن وحرية المواطن، ولا فضاء له إلا الاستشهاد والشهادة.

يحدد محمد المسعود علاقته بتراب الوطن على أرض الجولان «حياتنا منه وحياته منا» (ص 25). كان جنديا يرابط على الحدود، والمناوشات مع العدو مستمرة، الأوامر واضحة «أطلق انار على العدو أينما وجدته» (ص 29). وعندما يشترك في إطلاق النار، تتغير حالته : «إنني مقاتل» (ص 32). فتنمو علاقة خاصة تتحكم بحياته، هي علاقته بصخرة تدفعه للاستبسال والعزيمة، وتصبح الصخرة أكثر حنانا مما يجده في الإنسان وأكثر إحساسا به من سائر الكائنات (ص 20). فيتحادثان ويتصافيان، ويشعر «باللقاء الحقيقي بين جوهر الكون وجوهر الإنسان» (ص 20)، ويسمع صوت الصخرة في اللحظات الحاسمة كلها : «الشهداء كلهم في صدري وفيّ من دمهم أثر، دافع عنا جميعا» (ص 36). اندفع محمد المسعود للقتال مع رفاقه المقاتلين، حراس الحدود وراحة الوطن : «كان كل شيء يمتزج بسرعة كبيرة في تلك اللحظة... الموت بالأولاد... بالشجاعة، بالدم، بالحب، بالحقد، بالتاريخ.. بالناس» (ص 37).

ثمة حالتان تشدان محمد المسعود، وتنهبان لحظته، بينما ينكشف سهل الجولان أمامه، والعدو يتراجع، هما حالة أسرته التعسة : الزوجة زينب وأولاده الثلاثة، حيث «تبدي جميعها وجها كالحا رسمت عليه آيات من بؤس الناس حولها» (ص 7)، فهو إذن، فاقد الاطمئنان إلى شيء «ما دمت بعيدا عن بيتي» (ص 8). هناك وضع معيشي صعب وهو ذاهب إلى الخدمة الاحتياطية، ولا معيل لأسرته إلا «الايمان بالحياة» و «ثلج الكآبة في العروق» (ص 12). وخلاصة الحالة : مسكينة زينب، لم تر معي اليوم الأبيض. منذ تزوجنا ونحن في الفاقة.. نركض والرغيف يركض أمامنا، ولا نلحقه» (ص 13). ثم تخالط الحالة، تلك الفوارق الطبيعية الحادة، ومن يزيد أوارها «ممن تربوا على العزّ ويدهم طايلة» (ص 12)، أو أولئك الذين تربوا على الفساد، وقد يهددون أسرته، تحت وطأة الحاجة وذل السؤال، مثل البائع أحمد الحسن في قريته الذي يتاجر بكل شيء، ولا تهمه إلا مصلحته الشخصية، وهي وضعية مريرة لا تنفك تحاصره وهو في مكمنه القتالي. يخاطب على البعد أحمد الحسن إشفاقا على زسرته وكبرياء الجندي الاحتياط : «أنا ابن أي بلد؟.. ومتى تجبني أنت يا أحمد الحسن، ومن أجل ماذا تجبني؟ لا تجاملني. لا تخف على قروشك.. يدفعون لمن يموت في الحرب ثمن اكفن.. من خير الوطن يدفعون، وستدفنني زوجتي دون كفن لتعطيك ثمن السكر والشاي الذي تقوت به الأولاد.. وإذا لم تطمئن على ذلك فخذ الدار.. ليس لنا غير الدار، وحجارتها السود التي تتخاصر لتحمي رؤوسنا.. ليس لنا تجارة ولا حقول ولا أملاك و...» (ص 24 ـ 25). والحالة الثانية هي حالة المقاتل واستعداده للموت في سبيل الوطن، وما يخالطها من روحية العلاقة بالصخرة، الرمز، فقد حدد مساره منذ رأى الصخرة تشبه وجه أمه (ص 19). إنها علاقة لحمة أبدية «أعذرني يا ولدي، أنا أحميك وأنت تحميني.. أنا لك وأنت لي يا ولدي.. اعذرني» (ص 19). وعندما يشتد أوار المناوشات ، ينتشلون «نزار» حيا. كانت تحت الردم، فتنداح صور الحالتين في خاطر محمد المسعود. ولكن تلك العلاقة الروحية المشخصة تسكن الوجدان، وتستحوذ على ما عداها من صور : «والجبل كله أخذ يدور بي، والمشاهد تداهلت، بدأت حركتي تذوي وتركيزي يتلاشى، وإلى جانب الصخرة العزيزة، بالقرب من صدر تلك الأم، ارتميت وامتدت أصابعي لترتاح على «جسمها» الذي ينغرس في الأعماق، مددت أصابعي بارتياح وتجلى في الاطمئنان، وشيئا فشيئا بدأ ينسدل علي ليل، ومثل شعر فاحم لعروس العمر تراخت ستائر الظلمة من حولي» (ص 38).

يروي المؤلف القصة كلها في الفصل الأول أما البقية، وتتألف الرواية من اثني عشر فصلا فاسترسال لتنامي الوجدان ويقظة الضمير واكتمال الوعي.

تدور الفصول حول الأوضاع التالية :

1 ـ حالة تلقي زينب نبا استشهاد (أو فقدان) زوجها محمد المسعود.

2 ـ حالة محمد المسعود في سجن العدو الصهيوني وتنازعه بين صور الحالتين في الفصل الأول إلى جانب أمه الصخرة، وهو كسيح ووحيد :

حالة : التعلق بالوطن

حالة : مشاعر البؤس والاهمال «الذي يضحي لا تروح إلا عليه وعلى أسرته» (ص 61).

3 ـ حالة محمد المسعود أمام المحققين الصهاينة، وهو يريد أن يكون قويا. لقد قرر أن يتحداهم بقوة روحه ما داموا قادرين على الوصول إلى إيذاء جسمه (ص 72).

4 ـ حالة زينب أمام مصيبة فقدان الزوج والوحدة وحالة العيش الذليلة «في فراش ضمّ أرملة وثلاثة أولاد صغار في ليل صحراوي شديد البرودة» (ص 84).

5 ـ حالة زينب الوحيدة ومحاولة أحمد الحسن الخسيسة للتقرب منها.

6 ـ حالة انتقال محمد المسعود من المشفى الى التحقيق الرهيب، واستمرار الصور الملحاحة : صورة زينب تمتزج بالأشياء في الزنزانة (ص 97). «مسكينة زينب، إبك، إبك شبابك وأولادك وحظك العاثر، وأبك أيضا زوجك أن بقي لك جهد» (ص 97). ويكون المسعود قد امتزج بايمانه : «تداخلت أمي وصخرة الجولان الحبيبة، زينب الحزينة وصخرة معلولا، تشابك الإنسان والأرض إلى درجة التفاعل العضوي التام» (ص 98). وهكذا يمضي المسعود إلى ما بقي إيمانه من، خشية أو رعب أو ضعف، فيصمد على الرغم من أنه ليس «أكثر من كتلة لحم ينخرها اليأس تتفسخ في هذا الحرّ كما تتفسخ الإرادة المهزومة» (ص 99).

وتنتصر إرادة المسعود على أنها «وديعة الإيمان».

7 ـ حالة زينب وهي تواجه حزنها ومحاولات أحمد الحسن للنيل منها حيث تساعده العجوز أم سليمان مترددة.

8 ـ حالة محمد المسعود وهو صامد أمام التعذيب وأشكال الترغيب والترهيب. إنه كتلة من التحدي اللزج (ص 144)، فهو ليس «أحسن من مئات ماتوا، ولا من عشرات أسروا ويعانون من القهر، لن ألوث شرفي وشرف بلادي»(ص 141).

9 ـ حالة المساجين العرب في سجون الاحتلال وهم يطالبون بحقوقهم كأسرى حرب، ويطالبون بعودة محمد المسعود الذي يعذب في زنزانة فردية.

10 ـ حالة القرية إزاء خبر محمد المسعود عن طريق الهلال الأحمر «فالحكومة طالبت به وما جاء شيء رسمي عنه أو ينفي، والعدو لا يعترف بوجوده» (ص 156). ووصف ردود الفعل المختلفة.

11 ـ حالة محمد المسعود أمام التحقيق واستمرار الصمود، والانتصار لإيمانه المطلق : ««وأنا صامت صلد أحدق فيه كأنني تلك الصخرة التي كانت شيئا مني وأصبحت الآن أمامه شيئا منها» (ص 166 ـ 167). و «شعرت أنني والصخرة، عندما نتوحد، وتجمعنا الذكرى نصبح قوة قاهرة»(ص 167).

يستمر التعذيب، ويسري دمه، فيلمح خلال الدم صور رفاقه الجند والضباط يهزجون ويتقدمون للتحرير، و «كأنه يمضي إلى الشهادة مع الشهداء» (ص 170).

وهكذا تعاود القصة لحظة بدايتها إذ تنفتح على أفق المفهوم نحو «صياغة أمثولة» تكتسب صدقها واقناعها من صياغة «إيمان مطلق» ينبثق من «غبش» الواقع و «تجريد» التاريخ. يتحول التاريخ إلى مثل، وتعاد صياغته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في المسعى النبيل لحركة القيمة داخل وجدان ينبض بنداء الشهادة. ويرمي المقاتل أثقال الحياة وينادي الشهادة ويختلج الدم علاقة شرف الوطن وكرامته، فهي علاقة شرفه وكرامته. يبني المؤلف معماره القصصي من تركيب هو بنيان تجريدي واقعي.

الرؤية الفكرية :

تنطلق «صخرة الجولان» من التاريخ ثم تعود اليه. ليست رواية تاريخية، ولكن التاريخ هو معراجها إلى جسد المفهوم : قوة التجربة المعيشة لمقاتل يستعذب داء الوطن، فيصير إلى إيمان مطلق بعزيمة الشهادة.

تفتح الرواية أبوابا إلى التاريخ، لأنها ليست «مشجاة» تستثير العطف، فتستدرّ الدموع وتهتال للدماء الغزيرة، إذ ليس موتا مجانيا ما يحدث، بل هو معنى جدارة الوجود. وقد التفت المؤلف إلى قصده، وكأنه قصد العمل الفني، فروى المسعود عن لحظة أسره إدراكا لما يعنيه الفعل القادم :

«ساد دخيلتي الصمت، وشملني السكون، وانحجبت عن الوجود بالوجود» (ص 38).

إنه نزوع إيماني مطلق يستعان على رؤيته بالتاريخ لوعيه ولمجاوزة تحدياته. وتتحدد دائرة الرؤية بتجسيد المفهوم الذي قامت الرواية اليه لتمثله في التجربة من خلال قيم ملموسة، لها مصداقيتها. ويظهر التاريخ في المكونات أو العناصر التالية :

أ) يشار إلى الصراع العربي الصهيوني إشارة في تنامي «الفعلية» التي اقتصرت على محيط «ذات» المسعود، وكأن التاريخ عون على رؤية الصراع داخل الذات، مما استتبع التقليل من مباشرة الخطاب التاريخي.

ب) الاستفادة من الوقائع المشهودة في التجارب النضالية العربية ضد الاحتلال الصهيوني، فالمسعود يندغم بجماعته ويندغمون به في أسوأ الظروف. ومثاله الواضح انتفاضة المساجين العرب في سجون الاحتلال تضامنا مع المسعود.

جـ) الصلة الوثيقة بالواقع إلى حد المرحلية، فالمسعود لا ينسى حالته الأخرى معيلا لأسرة، وصاحب مسؤولية اجتماعية، يشرق الخبز، بالنسبة اليهم، كشمس (ص 31)، والخبز هو الجنة (ص 55). أما الصورة التي تؤرق المسعود، وهو في سجن الاحتلال، فهي إدانة الدخول الطفيلية والذين فقدوا الضمير أو القيم :

«عندمافارقت أسرتي لأقوم بواجبي في خدمة العلم، لم أترك لهم شيئا، والليرات العشرون التي آخذها راتبا شهريا في الجيش، لا تكفي ثمن البوبا، ومع ذلك فأنا أرسل منها خمس عشرة ليرة إلى زينب والأولاد، فكيف أدّخر؟.. أعرف القصة التي تريد أن تذكرني بها، في بعض أيام الضيق عملت ووفرت وكان دخلك وقتئذ أقل من دخلي، نعم. ولكن لم يكن حولك تجار بشراهة من حولي، ولا ظروف مثل ظروفي، ربما كانت لدى الناس حولك بقية من ضمير أو قيم، أما اليوم فإنك تستغرب وجود كل موجود على النحو الذي هو عليه.. لا.. لا.. لا يعتقد أنني أريد أن أضخم الأمور لأدافع عن نفسي. ولكن» (ص 63).

د) حضور القيمة مجسدة في إطار الوعي بالتاريخ هدفا أو مثالا يستجيب لحركة التاريخ في شواغل الذات، فالمسعود يعي وجوده المستلب أمام العدو الصهيوني،

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ويعرف حدود الاحتمال البشري، ويدرك أيضا أنه كلما ضاق الوجود اتسع المعنى، وقد اتسع معنى مجاهدته ومصابرته حتى شمل القيمة المرادة، قيمة الشهادة، واستنادا إلى سلسلة القيم الايجابية في تكوينه، من اجتماعية وأخلاقية ومعرفية ووطنية وقومية. أن البعد الواقعي حاضر في الرؤية. لا يقفز المسعود على شرطه الإنساني، بل يشرع آفاقه لمآثرة مكابدة العداء والألم أمام آلة التعذيب الصهيونية :

«وشيئا فشيئا، انفسح أمامي طريق الألفة مع الألم وانسحب عن صدري ستار النزق، وأخذ خيالي ينشط، ويقدم لي وجبات الإلهاء والأمل، بل قل التخدير المستحب» (ص 95).

إن ثمة لبوسا تاريخيا للقيمة يتبدى في أردية الذات والواقع معا، ويجد المرء برهنة مستمرة عليه في الاستيعاء التربوي الذي نشده المؤلف في المزاوجة بين التجريدي والواقعي.

هـ) الحرص على الصدق الواقعي أساسا للإقناع الفكري والفني. لقد اختار المؤلف انطلاقة روايته من واقعة حرب الاستنزاف مع العدو الصهيوني ثم استمر بها إلى مقاربتها الواقعية سواء في معالجة الأوضاع المعيشية والاجتماعية للجنود والضباط، أو في نقد الفساد الاجتماعي والإداري واستشراء النمط الاستهلاكي. وفي سجون الاحتلال، كانت المقاربة أكثر دلالة على طبيعة هذا الكيان العدواني العنصري، سواء في فضح ممارساته الوحشية المنافية لأبسط مبادىء حقوق الإنسان أو أصول معاملة أسرى الحرب والجرحى منهم بوجه خاص، أو في كشف بطلان الحجج والتبريرات الصهيونية ومنطقها الامبريالي (الفصل 7 و10 على سبيل المثال). كان الصدق الواقعي سبيلا لمعالجة تجسيد القيم وتبديها في الممارسة النضالية للمسعود.

تشكل رواية «صخرة الجولان» بعد ذلك دائرة مفتوحة على التاريخ، تحيله إلى تجربة معيشية وتراه صيرورة مفهوم يكتنز عليه من خلال الفيض الوجداني والصدق الواقعي وهما السياج الواقي لكل قيمة بناءة في التكوين الإنساني تسمو إلى مصاف الإيمان. ينمو مفهوم الشهادة داخل متناقضات وحساسيات النفس وجودا ينفي وجودا، فإذا هو «درب الحرية» (ص 170).

جعل المؤلف التاريخ مرجعية أو خلفية، وجعله مسعى لمصداقية المفهوم، فالوجدان يتكلم دائما بلغة مادية ملموسة، وهو ما بان في ارؤية الفكرية.

الرؤية الفنية

يتلازم في رواية «صخرة الجولان» مبنيان، مبنى واقعي واسع، ومبنى تجريدي ضيق، يستعين بالرمز أحيانا، تستدعيه طبيعة الموضوع، وهو انخراط جندي احتياط في عملية الدفاع عن الوطن، وصموده في الأسر أمام التعذيب، دون أن يقدم للعدو ما يخدم تحقيق أهدافه، حتى الشهادة.

تبدو الرواية مخصوصة ببيان تحول المقاتل إلى شهيد في ظل أسوإ ظروف المعركة والشروط الاجتماعية القاسية، ولكنها أيضا تتحدث عن معنى الحرية وممارسته، وهو موضوع إنساني له بعد القومي وبعده الاجتماعي. وقد عالج المؤلف موضوعه برحابة وعمق،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واعتمد في تقديم «وجهة النظر» على «راو معلن أساسا مستخدما ضمير المتكلم، وضمير الغائب نيابة عن المؤلف، في سرد تقليدي. على أن الضميرين، المتكلم والغائب، يندغمان في غاية التعبير المسرحي لاكتمال مدى «الفعلية» أي الصراع، وتحقيقا لمفارقة الواقع ومقاربته، وهي احتفاظ الرؤية الفنية بالمسافة المطلوبة بين الروائي (مؤلف)، والراوي (تناوب الضميرين)، و«زمن الرواية». و «الزمن الواقعي» (وما يثيره هذا من صلة راهنة بالتاريخ).

لا يقدم الروائي نفسه عارفا بكل شيء، بل يعطي هذه المهمة للراوي، ويتيح له أن يسرد، وأن يكشف الحقائق، وأن يورد المعنى الكامن خلف كل تركيز مؤثر ودال في بناء الرواية، وأن يكشف عن دواخل الشخصيات بما يعتمل فيها من دوافع وحساسيات، وبخاصة في رواية مفهوم مثل رواية «صخرة الجولان» تتطلب سعة في التأمل، ودقة في استجلاب التاريخ.

لعل هذه المهمة التي انيطت بالراوي أقرب إلى الشكل المسرحي حيث يغدو الفصل الروائي مشهدا متأججا بامكانيات واسعة للعرض، يشرح فيه الراوي ما يحدث، ويستدرك ما فات، ويشير إلى ما هو متوقع، ويوازي بين عناصر خطابه المعيشي والسياسي والوجداني، وكيف يستثمر ذلك كله في وعي القضية، وتجسيدها في التجربة. لقد انجز المؤلف خاصية هامة في بناء رواية المفهوم، وأعني بها الحفاظ على مسافة بين الراوي ومادته، ثم جعل صوت الراوي هو الأكثر حضورا في عملية التجسيد(4). وهكذا، حقّق المؤلف حدا من الموضوعية في تقديم «وجهة النظر» فأصبح وعي الشخصية الأساسية «المسعود» هو «الراوي» أما الضمير الغائب الذي يسرد الأحداث المكملة في القرية، ولا سيما وضعية زينب وأولادها إزاء التدني الاخلاقي والاجتماعي عند أحمد الحسن، فهو الوعي الأضعف، لأن مصداقية الرواية في قوة تعبيرها، ومضاء تجسيدها لذلك «الإيمان المطلق» داخل المسعود، وقد وجد مرتكزاته الواقعية والتاريخية والنفسية، فاندفع بحماسة إلى قتال العدو، فالصمود أمام آلته الوحشية، فالشهادة.

وقد تجلت المصداقية في أمرين، أولهما المعاينة الدؤوبة والمتمرة للذات داخل شرطها الخاص من أجل أن تكون نموذجا يحتذى فالمسعود ليس استثناء، بل يعكس صفات نموذجية معممة، وثانيهما تسريع الفعلية، والابتعاد عن التفاصيل المشهدية الزائدة من جهة أخرى، والمناقشات أو الآراء مما هو أدخل في الخطاب السياسي المباشر من جهة أخرى. ويمكننا أن نلاحظ أن أبرز ما في هذه المصداقية هو ملموسيتها الواقعية التي تجعل فعل الفداء أو الشهادة تتويجا للزهو الإنساني في مكابدة المفارقة اليومية والمبدئية حين تنتمي الشخصية إلى أفضل ما فيها : الدفاع عن حرية الذات بمفهومها الأشمل عندما لا يكون هناك تمايز.

استند بناء الراوي إلى منطقية صارمة في إحكام وجهة النظر عن طريق «راو معلن» يرتفع صوته نابضا بالحياة ومؤيدات الدفاع عن ممارسته، وجلاء جوانب قضيته. إنها الشخصية المركزية في مشهدية تستعين على موضوعية النظرة بالعناصر التالية :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السرد

يتميّز السرد بتسلسله الزمني وبساطته وتوازنه بين الداخل (الشخصية)، والخارج (الشروط المتحكمة بالشخصية)، ووضوحه، وعنايته المقتصدة بالوصف، وهذه كلها ملامح للسرد التقليدي، فالوعي هذا يصاغ عن طريق «الاستنتاج» وتركيب علائق الو،اية» في نتظامها. وفي قوة المحاجة الصادرة عنها، ،في توكيد نغمتها الواقعية باستمرار.

الحوار

لعل أهم عنصر في الرواية هو الحوار بتنوعه وغناه وتلويناته الأخرى، فهو من حيث طبيعته يتبدى في الأشكال التالية:

أ ـ حوار مع الذات، فالمسعود لا يتوقف عند معاينة ذاته، ومخاطبة تطلعاته المشروعة، وقساوة الشروط الإنسانية المحيطة بها. وما الإلحاح على هواجسه ووساوسه إزاء زوجته وأولاده إلا شيء من هذا الحوار المرير.

ب ـ حوار مع الآخر، إذ لا يحفل المؤلف كثيرا بالوصف الخارجي إيثارا لمشهدية أكثر حرارة وواقعية، وفي الفصول الأخيرة على وجه الخصوص يصبح الحوار مثار المشهدية برمتها من خلال المناقشات ووضوح نبرة الآراء والأفكار الكثيرة.

جـ ـ المناجاة على سبيل الحوار مع الذات، وهي أسلوب مسرحي يعدد الأصوات داخل الشخصية الواحدة، من خلال استثارة الخيالات النشطة، أو تقليب الأفكار، أومزج الأزمنة، ليقلل المؤلف من محدودية السرد التقليدي، وينفتح أكثر على التجربة.

د ـ المناجاة على سبيل الحوار مع الآخر، وهي تماثل الأسلوب السابق في تمثيل شخصيات غنائية، ومحاورتها داخل فيض وجداني متفاقم أو مسترسل. وكان المسعود يناجي نفسه أو الآخرين أو الكائنات أو المبادىء مما يفعله ممثل واحد في مسرحية عادة.

الوصف والفعلية

تابع المؤلف الفعلية في تنامي وحداتها المتصارعة: الصراع مع النفس، الصراع مع أعداء الداخل في المرحلة الأولى حيث يحدد المسعود إنتماءه للوطن على الرغم من حالته المعيشية المزرية، وعلى الرغم من حالة الفساد المستشرية:

«وهذا البلد الذي دفن فيه «خلاصنا» لا يسمع ولا يحس، لا يوجد هنا في الأرض التي نحبها ويسكن عبقها في عمق خلايا دمنا، لا يوجد فيها عمل يعود علينا بما يسد الحاجة، ويستر الحال، ويحفظنا من السؤال، فيها غش وكذب واستغلال تحت عناوين وشعارات براقة، ولكن سكاكينه في العظام... هذا البلد العزيز لابد من فراقه.. وفراقه صعب كطلوع الروح» (ص 17).

وفي المرحلة الثانية، الصراع مع النفس أيضا، والصراع مع العدو الصهيوني، حيث يحدد المسعود أيضا انتماءه للوطن فيغدو إيمانا مطلقا على الرغم من مخاوف الصراعات المستمرة من المرحلة الأولى، وعلى الرغم من قلق المستقبل:

«ولكن سيعود لي أيضا التعذيب والألم الذي لا يحتمل، وسأمشي مرة ثانية طريق الموت التي أعود الآن من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نهايتها تقريبا، ولا أدري حتام سيستمر ذلك. عندا بدأت الخطوات الموقعة تقترب مني، أخذ ترتوي يزداد ودقات قلبي تشتد وتتسارع، وتسمرت عيناي على الباب، وشعرت بأن زحمة من الأرواح والصورّ والكلمات تدوّم حولي وكأنها تعلن تضامنها معي، وحين وضع أحد الرجلين يده تحت إبطيليرفعني كنت قد أصبحت كتلة من اتحدي اللزج» (ص 114).

ثمة وصف للطبيعة، ووصف للحالة القتالية، ولكن الوصف الأهم هو وصف الحالة النفسية مع استحضار الزمن باشخاصه وأمكنته وصوره، وبعلائقه التي يصبح معها الوصف نوعا من شهادة أو اعتراف على تنامي الفعلية أو حركة الصراع.

اللغة

تظهر اللغة أمينة للنسق الحكائي، ولا سيما في مقاربته الواقعية، لذا حرص المؤلف على تقريب اللغة من مواضعات البيئة وطبائع الأشخاص في توكيد مفارقة لابد منها لكل رواية مفهوم هي إضفاء الصدق أو الملموسية على الفيض الوجداني واسترسال التأمّل، فهناك جنوح للبلاغية وجنوح للابلاغية معا، إذ توغل اللغة في نسق شاعري، ثم توغل حينا آخر في نسق مباشر لا وظيفة له إلا مجرد الإتصال، يقول المسعود: «شعرت بالقوة تنبثق في كياني - فأنا لست فقط جذر شيح في عمق الجبل يمتص نسغ الحياة من رسوخه هو ذاته، أنني أيضا الصخر المتجذر في مركز الكرة الأرضية يميد كل شيء ولا يميد هو، وأحسست أن الوطن بكل ما فيه... أرضه وصخره وأناسه... كلهم يقفون معي، ويحرصون على سلامتي ويدفعونني إلى مواصلة الرّمي» (ص 22).

وفي مكان آخر، يجري تفصيح العامية أو الدارجة: «وقبل أن تتساءل هي عما حدث له انطلقت من فمه كلمة واحدة تلقائيا جمدت فرح العجوز في عروقها: «سكرنا» (ص 160).

الشخوص

لاشك أن شخصية محمد المسعود هي الرئيسية، أما بقية الشخصيات فهي إضاءة لعالم المسعود وموقفه، لأن قصد العمل الفني هو أيضا إضاءة عالم المقاتل والشهيد. لقد ترك الروائي عمله مفتوحا، فلم يضع خاتمة لما تعرضه الرواية واقعيا وتاريخيا بل مضى بمفهومه إلى مرتجاه: «الشهادة مع الشهداء» (ص 170).

هناك شخصيات كثيرة ثانوية، وأحداث كثيرة ثانوية، ولكن المؤلف عني بالمفهوم عنايته القصوى فحسب. إن أسئلة حول وضع الزوجة وأم سليمان، أو الزوجة وأحمد الحسن، أو المساجين في معتقلات الاحتلال، أو حالة المقاتل نزار زميل مسعود في المناوشات القتالية تحتاج إلى اجابة، إلا أن المؤلف طبقا لمفهوم رواية المفهوم، آثر أن يجعل مدار الرواية مفتوحا على واقعها وتاريخها، وما محمد المسعود إلا انموذجا يحمل إيمانه معه في تجربة فردية سرعان ما تندغم في حياة قومه، وتجسد التطلع المشروع إلى وجود حرّ كريم.

المبنى التجريدي

لم يقتصر المؤلف على النبرة الواقعية الموصولة بتاريخها، بل طوع فضاء رؤيته ليستوعب عناصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجريدية تدعم التوجه إلى إثراء المفهوم، وأول هذه العناصر رمز الصخرة الذي ألهم المسعود بقيم وطنية وقومية ايجابية، وكان هذا الرمز عاملا على إطلاق العنان لدلالات رمزية أخرى مثل المكان والحلم، مثلما كان عاملا على توسيع مجال الاستعارة وإسعاف التخييل بادوات بلاغية ملحوظة مثل التشويق والانتقال الزمني ومركزية النظرة من حال لحال. وقف المسعود للمرة الأولى على سفح الجيل، والأرض أمامه «ككائن جريح» (ص 7)، ثم وقف للمرة الأخيرة، أمام العدو، والأرض تمتزج «بدم الشهادة»، و «درب الحرية يزدهي ويتباهى بالسائرين عليه» (ص 170). وخلال رحلة طويلة، هي رحلة المقاتل إلى الشهادة، كانت صخرة الجولان هي علامة الوجود «يا لها من قطعة جماد موارة بحياة المعاني، ومعاني الحياة، تلك الصخرة الأم، اتي تغرس قدميها فيه هضبة الجولان» (ص 96)، وكان الدفاع عنها يلخص مفهوم الدفاع عن الوطن:

«كنت ارتمي على الأرض وأنفي وفمي ينزفان، وأخذ الدم يروب على مهل، وترتفع منه شعلة تضيء درب الآتين الذين ترتفع لهم صخرة الجولان راية من دمي وتحمي ظهورهم بصلابتها التاريخية كما حمتني» (ص 169).

«صخرة الجولان» رواية مفهوم، هو قضية وطنية وقومية، وقد عالجها المؤلف معالجة موضوعية لا تباشر الصراع التاريخي، ولا تستغرق في خلفياته الاجتماعية والمعتقدية، بل وظف الأحداث بملموسيتها الواقعية وصدقها الفنّي لتجسد التجربة بأحرّ التفاصيل وأكثرها حميمية، وبأنبل المشاعر والأفكار وأكثرها مداقية عن الايمان المطلق بقيم الشهادة في سبيل الوجود العربي على أرضه.

التعبير المقاوم في «موسيقا الرقاد»

ترسخ «موسيقا الرقاد»(5) لزهير جبور التقاليد السردية في رواية الموضوع القومي مما عرفت به الكتابة الروائية الجولانية في سورية لدى مقاربة الفن والتاريخ في آن واحد، فالرواية التي تصدت للجولان غالبا تعبير قومي مقاوم شديد الارتباط بقضية العرب المركزية، فلسطين، وجودا أو إعاقة وجود، منذ الانتداب البريطاني وتفاقم التوطين اليهودي الى تعاظم عمليات مقاومة الاحتلال والحروب العربية - الاسرائيلية وقد حبذ الروائيون صيغ الارتجاع التي سرعان ما تندغم في التاريخ بوقائعه الضاغطة على الوجدان.

الخصائص الفكرية لمعالجة الفعل المقاوم

ولعلنا نوجز خصائص تناول الموضوع القومي المقاوم كما أظهرته «موسيقا الرقاد»:

الجولان معبر لفلسطين

صار الجولان إلى أرض مواجهة مع العدوالإسرائيلي منذ انتعاش تداعيات الفعل المقاوم وهبّات الانتفاضة في عشرينات القرن العشرين إلى المساهمة الحقة في حركات الجهاد في الثلاثينات والأربعينيات، فقد غدا الجولان بطبيعته المعطاءة الساحرة مستوطن القوات المسلحة وعائلاتها، وتبني الرواية فضاءها المكاني على حي النهضة في القنيطرة وامتداد فعالية نزلائه عائلات كاملة إلى مدن الجولان وقراه ومواقعه العسكرية والقتالية، حتى صار الحراك الاجتماعي إلى ريح عسكرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تشتد كثيرا أو تهدأ قليلا على إيقاع التجمعات العسكرية وإقامتها وإقامة أسرها إلى جوارها أو قريبا منها.

وتبدأ الرواية بوصف عام للتشكيلة الاجتماعية لمدينة القنيطرة أواخر الخمسينات، ولا سيما غلبة الاسر القادمة من ريف الساحل حيث مشاركتها الأوسع في نسيج الجيش العربي السوري.

مناخ الجولان الحربي بسبب فلسطيني

صار الجولان مناخ حرب منذ مأساة التقسيم الظالمة وتشريد الفلسطينيين وقيام الكيان الصهيوني على أرض فلسطين، وبات وعي المقاتل العربي السوري مرهونا بتحرير فلسطين، وإن الوجود العربي برمته مرتهن بإرادة حرية فلسطين، فذكر الراوي الطفل اليافع أن والده «اكتسب من تجاربه اواسعة خبرة واسعة من خلال خدمته في الجيش الفرنسي، واستراكه في حرب فلسطين، ووجوده في الجبهة» (ص 12). على أن والده لم يتزحزح إيمانه قيد أنملة عن عودة فلسطين والنصر العربي في تحريرها، فكان يردد في أي وقت: «لا حدود يا ولد. هذه فلسطين للعرب. ويشير بيده. ـ هناك الجليل، وهذه الحولة، وتلك طبريا. أية حدود؟» (ص 12 ـ 13).

كانت فلسطين، وما تزال، نسيج الوجدان القومي، فدخلت مجال الدعابية المريرة في مدى فعالية الفن، ورمزه عبد الوهاب وأم كلثوم: «طبعا أنا الفلطان. أغنية واحدة تلعب بعواطفكم، أغنية تهزّ مشاعركم، توحدكم، ولازم يمنح عبد الوهاب وسا م الانتصار، وقد تعيد أم كلثوم فلسطين» (ص 25).

وعندما أمعن الرّاوي في مديح والده القتيل، لأنه وهب فداءه لفلسطين مثالا لكل مقاتل في الجيش العربي السوري: «نظرت إلى أسفل الهضبة، كانت سهول فلسطين تتفجر خضرة ودما. أين أنت يا أبي الذي يعرف هذا امدى وقع خطواته، ويشهد أنه أخلص في قتاله ومواقفه، وأحب وطنه» (ص 44)، لقد كان الجيش العربي السوري في منظور الراوي، جيشا «عليه تحرير فلسطين، مهمة أكبر من تصوراتي وكنت أرى فلسطين أمامي جميلة، خضراء، من النقطة (م، د) كما كانوا يسمونها. كانت خيوط الشمس الغاربة تنعكس على البحيرات التي أقيمت وسط الخضرة فتبدو لوحة رائعة «حماة الديار عليكم سلام» (ص 43).

وأعطى الراوي الطابع العسكري بعده القومي من أجل فلسطين:

«كانت قوات الصاعقة المصرية ترابض في موقع الجوية الذي يشكل المنخفض الطبيعي لتل أبو الندى الذي تحيط به عدة هضبات أخرى ثم ينحدر تدريجيا نحو فلسطين» (ص 50).

وعلى الرغم من الهزيمة الحزيرانية المروعة، فإن الإيمان بالنصر لم يتزحزح، فيشرق اسم فلسطين في عتمة المرحلة التاريخية التي أعقبت الحرب كما في هذه النجوى الدرامية المؤثرة:

«قال أبي: ليتني مت هناك، كان أفضل لي من رؤية الماسي تلك، وراح يشير إلى تجمّع الهزيمة حيث القلوب المحطمة.

إنها الحقيقة يا أبي فما العمل؟

وأنا أيضا لم أتوقع أن أراك بهذا الشكل، كل ما فيك يوحي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باستلاب. أنت العملاق. ها هي الحرب، وهزيمتها قد حولتك إلى هيكل فقط، ولم تزل تصرخ :

ـ اخرس يا ولد.

ـ لماذا أخرس يا أبي ؟

ـ ترى ماذا حل بهم؟ هؤلاء الذين صنعوا تاريخهم الأبيض.

ـ لا تكترث يا أبي هي أمّة سريعة النسيان يا بطلي الأول، والأخير لقد كذبت عليّ. كذبتم علينا جعلتم اللعنة تحل ونحن مع بداية تفتحنا، ماذا يخبيء لنا القادم؟ كبرنا كثيرا يا أبي كبرنا بما فيه الكفاية.

ـ هذه فلسطين.

ـ أهكذا يا أبي، وماذا سأقول لولدي مستقبلا؟ أين موسيقا الرقاد؟ أين الطفولة؟ أين كل شيء؟» (ص 114).

وختم الراوي سرده الرثائي المؤثر بمعنى الوجود الناقص دون حلم العودة إلى فلسطين :

«تتالت أيام الغياب، مضينا في دروب الحياة، نستعيد الذكريات. غاب سليم جبور. غاب حلم العودة في عينيه. غاب وبداخله نزيف الوطن الحزين» (ص 117).

انعكاس الموضوع الفلسطيني على الحياة الجولانية برمتها

تدور الرواية في مدار الموضوع الفلسطيني الذي طبع الحياة الجولانية بطوابعه تلبية لنداء التحرير، إذ كانت الحياة تسير على وقع أهوال العدوان الإسرائيلي والمناوشات مع عناصره مما آل إلى المأساة الحزيرانية التي ما تزال ماثلة وراهنة وضاغطة، فغدا كل شيء موصوفا بانعكاسات هذا الموضوع الفلسطيني :

«فالمعارك مستمرة، والقصف لا يتوقف في الخطوط الأمامية إلى جانب الغارات العينة وهذا ما يخلق القلق الدائم لأفراد الأسرة خاة الأمهات اللواتي ينتظرن عودة الاباء، وكن يخفن لمجرد التفكير بالعودة الأخيرة التي تتكرر يوميا» (ص 11).

وتتكرر حالات ربط الخاص بالعام في الحياة اليومية الجولانية في صفحات الرواية كلها مثل وصف تجربة والده العسكرية والاجتماعية (ص 14) ووصف المعركة الجوية على أوضاع بعض الأسر (ص 18)، ووصف سنوات الهزيمة والاغتراب في حياة بعض الأسر (ص 31)، ووصف آثار الحزن الذي يصل إلى حدّ الفجيعة (ص 33) وذكر أسئلة الحال المؤسسية : قصف ولا ردّ (ص 36)، ووصف الأماكن الفلسطينية والجولانية وتوحدها من جسر بنات يعقوب إلى الحمة... إلى ... (ص 43)، وتمركز أحلام الناشئة على تحقيق هدف الأمة في التحرير واستعدادهم لهذا المسعى النبيل (ص 46)، ووصف مشكلات الخطر اليومي على حياة الأسر من مشكلة الألغام إلى سواها (ص 48)، وارتباط مظاهر الناشئة بالعمل القومي : «البعث حزب الوحدة. أمة عربية واحدة» (ص 50)، ومديح رجال تل الفخار لدفاعهم المستمر عن فلسطين (ص 61) ومديح الوالد المتكرر لأنه «قائد الموقع المتقدم» (ص 72)، وارتباط معنى اوطن بالنضال من أجل فلسطين (ص 75)، ووعد المسؤولين كم في حديث المحافظ للفعاليات الشعبية عشية الهزيمة الجزيرانية بالوصول إلى فلسطين (ص 87).

ضغوط الحياة اليومية المشمولة بآثار الحرب فداء لفلسطين

اندفع الراوي في سرده العفوي والمنضبط لتضوير حياة منضغطة بتاثير الحرب، فمضى منغمرا بالفعل الإنساني والاجتماعي الذي لا يعني الانفصام عن الفعل الوطني والقومي المقاوم، فالقتل والمعارك لا توقف الحياة، فقد كان الراوي في لحظة حب :

«ضحكت، ثم عاد قصف المدفعية لاسباب أجهلها هذه المرة، وعرفت فيما بعد أن الطيران المعادي اخترق الأجواء، وقصف من في الداخل، وخشيت أن تطول الحرب، وتستمر لتشمل العالم، وكلّ ذلك بسبب من لعبتنا في حقل الذرة» (ص 23).

ولم تنقطع أسباب الحياة والإصرار على المقاومة على الرغم من تحول القنيطرة إلى مدينة أشباح، وإمعان الراوي في وصف لوحاتها الحزينة الفاجعة خلاصة للمعنى الوطني وتأثير الهزيمة المرعب :

«رأيت كل الوطن في عيو نهم. وهم يعيشون أحلامهم المعجونة بترابه، ولكن ماذا عن رجال تلك الفخار؟ ماذا عن أبي؟» (ص 105).

العناية بوصف الأوضاع الاستثنائية لموقع الجولان

ثمة فساد وإفساد واستغلال للأوضاع الطارئة والتحولات المفاجئة والصارخة في ظل الظروف الخاصة للجولان، العبدة، أم أيمن، هيفاء. راكان... الخ.

الاشتغال السردي لفعل المقاومة

العتبات السردية واستراتيجية التسمية

وضع الروائي «موسيقا الرقاد» عنوانا لروايته، التي تحيل إلى اسم النهر الجولاني «الرقاد» والايحاء بما يبعثه هذا النهر من طقوس ورموز دالة على معنى المكان وشموله لمظاهر الحياة اليومية في الجولان.

ويتواصل العنوان مع مبنى الرواية برمتها، فلا يكاد يمرّ فصل منها إلا وقد أصبح «الرقاد» مكونا من مكونات الفضاء الروائي، ومثيرا من مثيرات التحفيز، أي تنامي فعلية الرواية بانتشار موسيقاه أو ما ينبعث منه في لوازم السرد كله، فهو علامة من علامات الماضي بافراحه وأتراحه في الجوان، ويسير ايراد الاسم وما ينجم عنه الى تداعيات متعددة في تشكيل المنظور السردي.

ووضع الروائي عتبة سردية ثانية هي «ملاحظة» في صدر الرواية تؤكد أن «شخصيات الرواية ليست حقيقية تماما، وفي حال تطابقت الاسماء، أو تشابهت بعض الاحداث فهذا من قبيل المصادفة، مع العلم ان اسماء القرى والمواقع وغيرها صحيحة تماما، وهذا ما اقتضى التنويه» (ص 3). وتفيد هذه العتبة أمرين، الأول حقيقة اسم المكان على سبيل الاطلاق من نهر الرقاد إلى أسماء القرى والمواقع الاخرى، والثاني التخييل الروائي المبني على الحقيقة، ليغدو المكان الحقيقي أساسا في النسيج السردي مما يدعم التحفيز، تنامي الفعلية، ويسهم في ضبط نسق تنضيد هذا التحفيز بلوغا لأغراض السرد : المغزى أو شبكة الدلالات.

ثم جاء الاهداء عتبة سردية ثالثة تؤيد ذلك المغزى أو شبكة دلالات الرواية، فقد اهدى الروائي روايته لذكرى والده سليم جبور ولذكرى الوجوه التي شكلت الى جانبه في يوم ما تفاصيل هذه الرواية، وثمة دلالتين عامة رئيسية هي أن «الرقاد صاخبا أم راكدا سيبقى في الذاكرة»، وأخرى عامة وخاصة متعاضدة معها هي الحلم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فارغين فكريا) بسبب عدم عقيدة إنسانية عندكم» (ص 14 - 15).

لا يخرج الراوي عن سيرته الشخصية في توالي المسرودات، ولكنه يوظفها بعناية في تثمير البعد العام لها في التعبير عن حال الوطن، فذكر مغادرة أسرته مع النغادرين لدى هجوم العدو وحربه على الجولان، فتساءل الراوي عن والده وما حل به وعن رجال تل الفخار، وهل استشهدوا أم انسحبوا أم واجهوا الحرب، ثم مد الوصف المؤسي الى الدواخل المهيضة الجناح وحال الوطن الحزين:

صمت لا كاشفات ضوء. لا فوهات مدافع. لا نقيق ضفادع. حلّ ظلام وعشش بداخلنا، كأنه يعود لمئات السنين. نسينا الطعام والشراب، اكتفينا بالتحديق فقط. كلّ منا يحدّث بالآخر، وجلسنا على الارصفة نراقب اللاشيء، وننتظر. بدأت أفواج الرجال المنكسرين، منكسي الرؤوس تصل وكذلك بعض العربات» (ص 102).

حوّل الراوي السيرة الشخصية الى مسرودات تضيء المبنى الرمزي الدّال على التعبير المقاوم.

الفضاء الروائي

اعتنى الراوي كثيرا بالمكان فضاء روائيا تتحرك معه الوقائع التاريخية، فوردت إلماحات كثيرة عن التشكيلة السكنية والاجتماعية المتنوعة والوافدة من مناحي الوطن المختلفة مشاركة في القوات المسلحة التي تدافع عن الجولان، ثغر الوطن في مواجهة العدو الصهيوني، فقد «كانت القنيطرة ترحب بأي قادم اليها، تجمع خليطا من الشرائح. جنود يأتون مع أسرهم من كل مكان، وهم الذين ينسجون بنية المدينة، ويحققون حركتها اليومية، وكان الآباء يمضون أيامهم في مواقعهم العسكرية، وحين يعودون لوقت قصير جدا، يحملون معهم تموين البيت وحاجاته، فيفرح الاطفال لعودة الآباء» (ص 7).

ويشير وصف المكان الى معرفة دقيقة بجغرافيته، ليس على الخريطة فحسب، بل في معاينته الواقعية والشخصية، إذ مهّد الراوي لحوافزه/وحداته القصصية بالوصف الحي للمكان كقوله:

«هبطنا الطريق الترابية والضيقة المؤدية إلى نهر الحاصباني. كان هديره يصلنا، ونحن في قرية الغجر الواقعة على كتف الوادي، تقابلها في الجهة الأخرى قرية الخيام» (ص 40).

ولا يكتفي الراوي بوصف المكان لذاته، بل يدغمه في استهداف أغراض السرد ضمن عملية ضبط المنظور السردي، نفورا من المباشرة ودخول في وفرة الايماءات الدالة، فيربط بين الوصف واستحضار الوقائع التاريخية، ويستنطقها ما يسعف وجهة النظر كقوله عن طقوس تلك الايام الدعاوية والتبشيرية والاعلامية إزاء توهم الواقع المستشرى:

«ستدخل قواتنا إلى فلسطين من سهل الحولة والجليل الأعلى. وقوات مصر سوف تدخل عن طريق غزة، وفي وسط فلسطين ستلتقي القوات العربية لتعلن التحرير فنحن العرب لا نعرف الهزائم، ولا الضيم، وستظل هاماتنا مرفوعة الى الأعلى دائما، وكان أحمد سعيد قد حدد مصير الصهاينة إلى البحر وكذّب كل ادعاءات

http://Archivebeta.Sakhrit.com

العدو، كنا نتابع برنامجه أكاذيب تكشفها حقائق تمنيت لو أني إلى جانب أبي الآن : خنادق، بنادق، رشاشات، برقيات» (ص 87).

عمد الراوي الى ايجاز الوصف امعانا في تشريح تأثيره على التعبير المقاوم، كذكر «قرية الدرباشية قرية علي الوحش الذي أرعب الأعداء ببطولاته التي كان ينفذها داخل الأرض المحتلة» (93ً).

الوقائع التاريخية

تتحرك الرواية على ايقاع الوقائع التاريخية، مثل تحديد زمن الاحداث وتحديد الاماكن والمواقع والتحرك ضمن توصيفها وتأثيراتها الطبيعية والبيئية، فنسترجع مرحلة تاريخية باكملها بخصوصياتها المحلية وابعادها الوطنية والقومية.

الارتجاع والاستباق

تقوم الرواية على تقنيتي الارتجاع والاستباق اذ يصاغ المنظور السردي بالتجاذب والتطابق بين عين اليافع (زمن الرواية) والرؤية الانسانية الشاملة (الزمن الحاضر، زمن كتابة الرواية) قاصدا الى التوازن في وجهة النظر، فليس المهم هو استرجاع تفاصيل سيرية أو تفاصيل مرحلة تاريخية، وليس المود هو الاستشراف المستقبلي لارادة النصر على سبيل التبشير العقائدي، بل كان دأب الرواية أن تبعث وعيا بالذات القومية المكلومة واستمرار هذه الجروح النازفة دون فعل المقاومة.

لان فعل المقاومة كامن في افعال الجنود والمدنيين منذ ما قبل الحرب، وتاتي عمليات السرد الارتجاعي او الاستباقي لتعزيز رؤيا المقاومة في وعي مشكلات الاحتلال الصهيوني وتهديده المتواصل للوجود العربي.

وقد كان النسق العام للسرد ارتجاعيا يستحضر الراوي فيه الوقائع بالتوازي بين عين اليافع ابان كان الراوي فتى في مقتبل العمر، وعين المؤلف في مداها الانساني الأشمل في الزمن الراهن الذي يتأمل عميقا ومتأسيا فيما أورثه الاحتلال من شجن قومي مقيم، وقد تمازج مع النفحات الاستباقية تقديرا لتأثير ما جرى وامتداد هذا التأثير الى المستقبل العربي بتعقيدانه المتعددة.

ونلاحظ في هذا المقطع، مثالا لمبنى الرواية، تداخل الازمنة ومستويات النظر من استعادة الماضي الى وعي الراهن والمستقبل :

«قال كمال :

- تاريخ الشعب يصنعه الشعب، وليس فردا يعتمد على الشعبة الثانية، فتشوا عن عمل راكان، وهيفاء الصيدلانية، وأساتذة المدارس.

صاح علاء :

- اسكت يا كمال، اسكت رجاء.

كنت قد صرت أكثر من قراءة الروايات والتردد على السينما عندما شكّل الاستاذ عبد الرحيم فوج الكشاف الأول، لم تلق الدعوة حكاسة أسروية، مما جعل الأستاذ يدخل الى كل بيت، ويناقش أهمية انضمام الطلاب للفوج، وفوائدة النفسية والاجتماعية والنظام» (ص 67).

وأدى هذا التغليب للصوغ الارتجاعي والاستباقي الى اضاءة فضاء الرواية الذي يدور في تعضيد روح المقاومة وتصليب الذات المقاومة على الرغم من أهوال التمزق القومي المروع :

«أسئلة كثيرة دون إجابة، أيام عبرت فضاعفت من سيني حياتنا، وأي رجاء ننتظر من مستقبل العمر النازف الذي دخلناه منذ بداية شبابنا في انتكاسة هي الأقسى. انطلق صوت الشيخ حمزة من جامع العرب يدعو الى الصلاة الحزيرانية (رميناهم بحجارة من سجيل) صدق اللّه العظيم» (ص97).

جاوز الروائي في تجاذبات الارتجاع والاستباق حدود الحكائية لرواية الاحداث الى تفريد التأمل الموجع في حال العرب المعاصرين إثر الهزيمة الحزيرانية والاحتلال الصهيوني:

«ربما تحدّد الحرب مصيرنا، قنبلة تسقط هنا سوف تنهي كل العلم والمعرفة والشهادات والمستقبل، بما تفكر يا غشيم؟».

فعلا بماذا أفكر؟ وها نحن نحيا الدمار، دمار يحيط بنا. دمارأنفسنا» (ص 101).

الرقاد وموسيقاه

الرقاد نهر يمر بالقنيطرة، وقد جعل الراوي تبدلاته مرآة لتبدلات الواقع نفسه، فبدأ السرد مع مكان الرقاد في التحفيز برمته:

«كان الجسر قد نفّذ، كي يمكّن سكان حي النهضة من العبور شتاء حين يطوف نهر الرقاد، والرقاد يجفّ صيفا، ليستيقظ شتاء، غاضبا متمردا، يجرف الحقول والبيوت، وهو القادم من عمق الثلج، ثم يبدأ بالتلاشي ليدخل في غفوته مخلفًا المستنقعات، التي تكثر فيه الضفادع ليمضي سكان النهضة ليلهم على أصواتها» (ص 7).

ثم تداخل الإيماء الى انجاز جسر الرقاد بالمظاهر الاستثنائية لمناخ الحرب:

«يعود الفضل في انجاز جسر الرقاد بسرعة للعبدة، وذلك لأن بيتها قد تحول الى مكان ليلي للقاء المسؤولين في المدينة، وكان النهر يعيق وصول عرباتهم» (ص 11).

وكانت لقاءات الراوي مع إنعام عند الجسر (ص 12)، وكانت غرفة صديقه جميل تحاذي الرقاد (ص 15)، وسرعان ما يتداخل وصف تبدلات النهر وجسره مع الأواع العامة «ولم يكن الجسر قد استقر فوق النهر، نهر ذكرياتي الذي يهدر شتاء، ويغفو على صوت نقيق الضفادع في الصيف، ولم أكن أعلم أن هذا النقيق سيتحول في يوم ما الى موسيقا حزينة يحن لها القلب، وترغب لسماعها النفس، ولم أكن أعلم أن الروح تشتاق لعناق الأشياء المحيطة كما هي، وقد شكلت نبضات نسج خلايا طين الرقاد، ولم يستطع كل هذا الدمار أن يمحو من العقل صورة تلك الطفولة التي نبتت على ضفاف النهر» (ص19)، وبلغت مرتبة اعجابه بالنهر أن تشابه مع زبيه (ص 28)، بل ان حياته تلونت بموسيقا النهر (ص30)، وكأنها موسيقا ليله (ص32) فمنح حبيبته تكريما لقلب «عشيقة الجسر» (ص32)، وتماثلت الأماكن البديعة مع صورة النهر وجسره، وهذا هو «نبع بانياس يعزف موسيقاه» (ص35)، مثلما قاربته «موسيقا أنت عمري» (ص38)، مع نقيق ضفادع الرقاد، وصار الرقاد مثار مقارنة، «فالحاصباني مختلف عن الرقاد» (ص 40)، ولفتت اهتمامه «حملة تزفيت الرقاد» (ص 44)، وتعزف في البال دائما «موسيقا ضفادع الرقاد» (ص 80)، وعندما، حلت الفاجعة الحزيرانية تكثّفت صورة الماضي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البهيجة بغياب موسيقا الرقاد (ص 114).

الإحالة الكلامية للربط بين الخاص والعام

من خلال ليالي أم كلثوم وبقية التناصات لدلالاتها الوطنية والوقمية العميقة والبعيدة.

الإحساس المأساوي من حال الأمة العربية واستمرار احتلال فلسطين

تظهر مشاعر الخوف والتفجع والرثاء، حتى تبدو الرواية مرثية موجعة ودامية لهذه الحال المؤسية : «هل كتبت علينا ذلك؟ من حرب إلى حرب. من استشهاد إلى آخر. من امرأة ثكلى إلى أخرى، من ولد بلا أب إلى آخر، أيمكن أن نبقى نتخبط في تيار هذا العمر الذي يجرف أمامه كل شيء» (ص 78).

«ياسيدي إذا شفطتك الحرب، أو شفطتها بيجوز تشوفك، أو تشوفها».

- يا سيدي لقد حملتّنا الحياة أعباء أكثر من طاقتنا واذا أحصينا سنوات العمر، وما حصلنا عليه من قهر لوجدنا أنفسنا قد حزنّا ما يكفينا من قهر حتى آخر العمر، وبالتالي ليكن ما يكون» (ص 81).

وهذا هو ما هدفت اليه الرواية، أعني بالتوكيد على جوهر فعل المقاومة داخل المرثية الحزينة :

«كانوا يتابعون أحلامهم، ويقاتلون. وحين انتهت معلّباتهم ومياههم، وخبزهم تحولّوا إلى أبطال حقيقيين، وظلّوا صامدين. لم ينسحبوا من تلهم. وقرروا تسجيل صفحات لتاريخ سوف يبقى يعتز بهؤلاء المخلصين.

يطل التل على الطريق القادمة من تل آخر يسمونه (العزيزات) تسمى طريق (التابلين) العائدة لشزكة النفط. تلتقي التابلين مع صمود طريق بانياس - مسعدة في منعطف يواجه تماما تل الفخار الذي يطل على المنطقة بكاملها. لقد تمكن جنود التل من افشال تقدم دبابات العدو عدة أيام، ودمروا منها الكثير، وحققوا لغة قتالية، رائعة، جعلت العدو يعيد النظر بخطته، وقد اعترف العدو بتلك المقاومة الجبارة التي واجهتهم في اقتحام التل، وهذا ما سمعناه من بعض الجنود الذين حضروا من عدة مواقع قريبة من التل» (ص 107).

جاوزت الرواية «موسيقا الرقاد» التعبير الروائي المقاوم المباشر بما يجعل من فضاء الرواية رؤيا مقاومة يمتزج فيها الصدق الواقعي والصدق الفني أيما امتزاج ليصبح مدار وعي بالتاريخ على سبيل الايماء وايحاءاته الثرية.

الهوامش

1 ـ شكري غالي : «أدب المقاومة»» دار المعارف، القاهرة، 1970.

2 ـ خشبة سامي : «شخصيات من أدب المقاومة» دار الاداب، بيروت، 1970.

3 ـ عرسان علي عقلة : «صخرة الجولان» منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1982 م

4 ـ انظر مناقشة مشتفيضة لمفهوم «وجهة النظر في الرواية» في مجلة «فصول» القاهرة، كتبته إنجيل بطرس سمعان، م2، ع2، يناير - فبراير - مارس 1982م ص 103 ـ 115 .

5 ـ جبور، زهير : «موسيقا الرقاد» اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقامة البغدادية

عبد القادر اللطيفي

حدّث آبن أبي المجاهد قال :

لما سقطت بغداد سقطتها الثانية في تلك السنّة الدّامية، تقاطر الناس على العراق من الآفاق. وامتلأت الأرض بهم وعجّت بمواكبهم. وكنت لمّا دقّت طبول النّفير، لما رأينا من هويّ الأمّة إلى الشّفير. وهاجت الأنفس والمهج، وسقط التّعلّل والتحجّج. لبّيت داعي الذّود عن العياض وأنا مسرور وراض. واتّفق لي في الطريق جنس رفيق، كان أعجل القوم للاستجابة يلوّح طول يومه بالسّبّابة. وكان يقول : ويل لأولئك العلوج السّفلة، ويلهم من قتلة، بل ويلهم يستحلّون الدّيار ويهدمون الأسوار. أما علموا أنّها بلاد الرّافدين، وأنّا سنلقاهم بالحين. أما والله لنثيرنّها عليهم شعواء، ولتقومنّ عليهم غبراء. وكان من وقت إلى وقت، من شدّة المقت، يتلاعب بالبندقيّة ويصيح : بخ وهذي هي. سأنازل بزنادها الأعداء، وأقارع بشباتها الغرباء. فيال عنترة، إنّي سأجوس كلّ قنطرة وسأطوف كل محلّة، حتّى أدفع بالذلّة، وسنذبحهم ذبح الشّاه في يوم العيد، ولن تسمع لهم من تغريد. قال : ويتطامن ويتفاحص، ويتباعد ويتراقص.

قال آبن أبي المجاهد :

وطرأ علينا في سفرنا تأخير، ثمّ عجلنا وانطلق المسير، ونحن على أحرّ من جمر الفضا، نبغي منازلة الأعدا. وقد علمنا أنّ أمّ قشعم قد اشتعل أوارها، وانتشرت في المعمورة أخبارها. وركبني والله من ذاك حزن وغمّ وألم ملمّ. وخشينا أن يفوتنا الفوت، ويتركنا الموت.

ولقد خشيت أن أموت ولم تدر
للحرب دائرة على ابني ضمضم
الشّاتمي عرضي ولم أشتمهما
والنّاذرين إذا لم ألقهما دمي

فلما بلغنا أرض العراق، وأوغلنا في كلّ رستاق. ألفينا مدينة السّلام لم تزل ترمى وغامت بأمواج السّواد السّبع الطّباق، وكاد يقتلنا الاختناق. وكان دجلة يتلكّأ محزونا، ويتعرّج مهموما. وقد خلاوا أسفاه من نفاطات الرّشيد، ومن حراقات الأمين والمأمون، ويا للهون. ودبّ في النّاس خوف وذعر، كأنّه السكر. غير أن أنباء أمّ قصر والبصرة، ما بين الفترة والفترة. كانت كأنّها ريح الصّبا تهبّ على العاشق، وبرد الوصال يحلّ بالوامق. ثم استقبلنا رهط بعد رهط، تارة بالهتاف وطورا باللّغط، يقولون حيّاكم الله يا إخوان العروبة، من بغداد إلى بعقوبة. حللتم أهلا ووطئتم سهلا. إنّا أعتدنا للغادرين نكالا، وسنسربلهم بالصّغار سربالا. وإنّا يا إخوان نحتاج المعونة، وقد أعدمنا المؤونة. وقد أوقع بنا الحصار أيّها الأحرار. وليس إلا على الله التوكّل، وإليه التضرّع والتّبتّل. فقاتلوا بمباركة الرّحمن، وخوضوا معنا في الميدان. فقلنا : إي وحق الأخوة، وإنّها للغاية المرجوّة. بلى وحقّ

قحطان وعدنان، وقد أغلظنا الايمان. ما أتينا إلاّ لهذا ومثله، وللقتال وشكله. فداها الرّوح مدينة المنصور، فداها الرّوح مدينة الحور، فداها الرّوح رصافة الجهميّ، وفداه الرّوح قطربلّ الرّوح الكرخ والسوّاد، وفداه الرّوح ما حوت بغداد. فداهما الرّوح كوفة المتنبّي وسماوته، ومربد الفرزدق وبداوته. ويا لبصرة الجاحظ وعلمائها، ونحاتها وشعرائها. إنّا واللّه لجميعها لقربان، يوم تعزّ الأوطان. ولتروننا إذا حمي الوطيس وهانت النّفس ومعها النّفيس، كيف نتبادر إلى المنايا في السّرايا.

قـــال :

فبرز لنا امروء كثّ السّابلين، أفلج متين العارضين. أسحم غليظ الصّدغين، أكرش في بزّة شخصين. فصاح في الجمع الوافد، صياح القائد : أو تقاتلون قتال الرّجال، وتثبتون ثبات الجبال؟ فأجبنا جميعا وقلنا : أجل، على عجل. قال : إنّ الحيّة لتزحف الآن في العتبات، وقد انتهكت الحرمات. وها هم الإنكليز مع الأمريكان، لسخرية الزمان، يقتحمون المواطىء العلويّة ويدوسون المواضع الحسينيّة. فما رأيكم في لقائهم، وتكدير مساءهم؟ فإنّهم بالنّهار أسود، وبالليل رعاديد. مدجّجون بالسّلاح، ينهزمون مع الرّياح. وإنّهم لنكد وتنغيص، وإشكال عويص. ما يدخلون دارا إلا أفسدوها، ولا أرضا إلاّ نهبوها. ليس لهم أرب إلاّ البترول، وما تنبته الحقول. فسيروا على بركة اللّه، وموعدنا الجنّة إن شاء اللّه.

قال ابن أبي المجاهد : فأجبنا لبيّك وسعديك، وآمين يا ربّ العالمين. وجمجم رفيقي في طريقي : يعدنا بالجنّة يا لها من منّة! ما أظنّ مصيرنا غير الموت الزؤّام، فنهرته : آسكت يا ابن الحرام.

قال : فلمّا كنّا بأرض يقال لها النّخيلة، قوتنا طميطمة وبصيلة. فاجأتنا الطائرات والمروحيات، وانبثقت كما تنبثق الجنّيّات. وأمطرتنا بسيول من نار، ارتفع لها طود غبار، وقامت أعمدة الدخان كالكثبان. وتساقط الرّفاق عن يمين وعن شمال، دون قتال. الصّريع والجريح، والمبتور والطّريح. وتوالت الغارات، فتفرقت الجماعات. وكنّا عديدا فأصبحنا قديدا. وكنّا نخال أنّا أشاوس، فنكبتنا الأبالس. فلمّا أن انجلى معظم الغيّم بعد وقوع الضيّم، ثبت إلى نفسي وإلى رفاقي ونظرت إلى الباقي. وكان القتلى كثيرين، والمنهزمون عديدين. ولمحت صاحبي صاحب البندقية، من كان يتوعد بـ : هي هي. وقد نفض الغبار ودفع العفار. وعلاه صفار لا يدانيه اصفرار. وكان قد بال في سراويله، وتمرّغ في سرابيله. وهركل بعد أن هرول، ثم توقّف وشمّر، وكنت أحسبه يشمّر عن ساعد المساعدة، للجثث القائمة القاعدة. فإذا هو يشمّر للعدو، قبل عودة العدوّ.

قال ابن أبي المجاهد :

ثمّ مضى يومان أو ثلاثة، وقد حلّت بالحال رثاثة، وأبعدنا عن جبهة القتال، وآلت هزيمتنا إلى الاستفحال. وإذا من يقف على رؤوسنا، يكاد يدوسنا. ويدعونا واحدا بعد واحد، ويصرخ في وجوهنا كالمارد «هبوّا. هبوّا لا أب لكم وسحقا وتعسا لكم» قال : فنظرت إليه بشقّ عين، وإذا رفيقي الذي غبر من يومين. فزعقت ويلك، وشهقت ويحك. فقال : صه وصه، إنّي أردت أن أحرّض الإخوان، على أن ندفع الذلّة والهوان. وإنّي لخاطبهم بلسان ذرب،

وقلب حرب. فقد سلبنا الوطن، وأوجعنا البدن. فما لك يا أخا الخيفة، تريد الموت كالجيفة؟ لنمت على الأقل أعزّاء، ولننقلب شهداء. اسمع، اسمع يا أخا العروبة، يا ابن أمّة مكروبة. فقاطعته، وخاطبته وأسمعته : ألا تستح أيّها الجبان، وقد أحاط بك الأقران؟ وقد لاحظوا غبورك، وغطاءك وسفورك. قال : فأعرض عنّي كالغاضب منّي. ثمّ ارتفع على صفاة، ولوّح بدواة. وهمهم ودمدم : انقلوا عنّي الدرر، واكتبوا منّي الغرر، فإنّا لفي ظرف عصيب، وأمر عجيب. وقد سبقني في هذا الموضع سابقون، نكبهم بالشعوب ناكبون. وإنّه للعراق يا رفاق.

قال : ثمّ صمت قليلا، وخرج طويلا وخطب :

أمّا بعد،

فإنّ القتال استعرّ استعرار الجمرة. نكبنا الأعداء به خاصّة وعامّة. وهو وحشة ودهشة، وقطعة من عذاب، ودمل في إهاب، لا ندري أهو عقاب نقمة، أم ثواب اختبار ونعمة. فمن تولّى عنه غرق، ومن ركب رأسه إليه نفق. ومن استأسر ذل، ومن تماوت قتل. ويا لمرارة غلب الأعداء، وشماتة الألدّاء. فمن تركه هجر هجرة بعد هجرة، فلم تنفعه عبرة وأيّ عبرة. وغودر كما يغادر الجرب، في مكان خرب. وسيم الخسف ومنع النّصف. ألا رإنّي أدعوكم إلى نزال العلوج ليلا ونهارا، كراديس وأنفارا. وقلت لكم : كرّوا عليهم قبل أن يكرّوا علينا. فوالله ما قصفونا إلاّ أبادونا. وما وجّهوا إلينا صواريخهم إلاّ أصابونا. ولكنّكم تقاعستم وتخاذلتم، حتّى امتلأ الجوّ بهم وبطائراتهم، وملك علينا البرّ بأجنادهم. وأنتم ترون الأحساء أبناء العم سام - مرّغ الله أنوفهم في الرّغام - قد وردت دبّاباتهم الأنبار والأهوار. وقصفوا المساكن بالحمم، فامتزج التّراب بالدّم. ولقد بلغنا أن العلج منهم كان يمسك بالشيّخ الجليل والكهل الطويل، يدفعه من قذاله، ويضربه كما بدا له، ويقيّده بأغلاله. ما يمتنع عنه ولا بالاسترجاع والاسترحام. ثم يعودون إلى عرباتهم، ويلوذون بمدرّعاتهم، لا يلحق الواحد منهم أذى، ولا خدش في بدن. أفلا ينفطرّ القلب لهذا، ولا يساّقط الدّمع رذاذا؟ فيا عجبا لهذه الأمة، المنكوبة بالغمّة. كيف توطأ في مواطنها، وترزأ في محاسنها. قبحا وترحا. وقد ظننّا أن عصور الاستعمار قد ولّت، وذهبت واضمحلّت. وإذا هي كالحيّة الرّقطاء، ساعية في الخفاء. فإذا قلنا هذي عين الامبريالية، قالوا بل هذي عين الديمقراطية. فإذا كانت الامبريالية هي الشرّ، فإنّ دعوى الديمقراطية كانت أشرّ. كل هذا والأمة ترى وتسمع، فلا ترفو ولا ترقع. فإذا كنتم من القصف تفرّون، فأنتم والله من الحقّ أفرّ».

قال ابن أبي المجاهد :

فوالله ما دريت، أأعجب من وقاحته، أو أعجب ببراعته! وقد رأيته قبل يومين يروغ من الميدان، واليوم يعقد سلاسل البيان.

قال : ثمّ وقع ما وقع، وزاد الخرق واتّسع. وجعلنا نكرّ على الأمريكان باللّيل والنّهار، نذيقهم من العلقم والمرار. فيكرّون علينا بعصافير الجوّ، في الحال وفي التّو. يصبّون اللّهب، يبيدون ما هبّ ودبّ. وإنّهم على الأرض لأجبن من نعامة، وأوطأ من قمامة. يتستّرون بالدّروع، ويسرعون في الرّجوع. يتراجعون القهقرى، إذا ما حمي الوغى. وفيهم أغرار مراهقون، لا يدرون ما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يفعلون. فإذا ظفرنا بأحدهم في غرّة، وأمسكناه في تلك المرّة. بكى واشتكى وتوسّل وارتجى. وقلنا سبحان الله ومعاذ الله! أما كان رامبو بطل الأبطال، فما له الآن لا يبلي في القتال!؟ ولكن التكنولوجيا لعنها الله، فعلت بنا شرّ الأفاعيل، وليس إلى مناضلتها من سبيل. فقوّة الأمم العلوم، والتّخلف هو الشوّم. واضطررنا إلى الفرار من الأوار. وتسللنا إلى البساتين والحيطان، ما بين النّخيل والرّمان وتلقفتنا بعد ذلك الأودية، وقد سقطت منّا الأردية. ودرجنا في الشّعاب، مثل الكلاب. وكنت أقول في نفسي : يا لنكاية الأعداء فينا، وقد بلينا. فلا شكّ هم يرددون، ويضحكون ويصخبون :

فأمّـا القتـال لا قتـال لديكـم

ولكن سيرا في عراض المواكب

فيا لها من حال تسوء الصّديق، وتحزن الرّفيق !

قال : ثمّ طاف ببالي صديقي صاحب البندقية، وقائل الخطبة السّنية. فإذا هي أيّام لم أره، وسألنا عنه فلم يرصد أحد أثره. ورجّحنا حتفه، وأظهر بعضنا عطفه. وقلنا لعلّه علق في مصادة، ورزق لحظه بالشّهادة. وتحرّينا قليلا، وما وجدنا للتّحري سبيلا. ثم قمنا فصلّينا صلاة الغائب، بقلب تائب. وقلنا نيمّم الآن شطر الزوراء.

قـال :

وفي الزّوراء وجدنا الحال قد فسدت، والقلوب قد نكدت. وأنبئنا أنّ العلوج في المطار، وقد دنوا من الأسوار. فاستغثنا يا لأسوار بغداد المجيدة، يا للمدينة الوحيدة! أو تترك تماثيل النّواسي والسيّاب، للخنازير وللذئاب؟ وتترك المساكن والديّار، ليدهمها التّتار؟ يا لسوء المنقلب، يا للعطب! يا لهول الكارثة، والسّنابك العائثة! يا للرزيئة ويا للخطيئة! يا لفضيحة العرب العاربة، يا للكتائب الهاربة! يا للإدبار، يا للفرار! أو هكذا يفرّ الحرس، ويختفي العسس؟

قال ابن أبي المجاهد :

فآليت أن أتوجّه ومن معي إلى حيث المعترك، ونشترك مع من يشترك. ونواجه حمم الحمام، بصدور الكرام. وما بالينا بمن ثنانا، وحاول أن ينهانا. وزعموا أنّها لمجازر، يقترفها جازر. فأدنينا من المطار، وإذا بالأوار. ومرّت علينا سحابة جهنميّة، لم نعلم من أين هي. وتلوّن الفضاء بالحمرة، عقبها لون سمرة. وفاح الهواء بالبارود، وانغرس في الثّرى عمود. وزلزلت الأرض زلزالها، فبهتنا أن نقول ما لها. وانهمر علينا وابل رصاص، ولات حين مناص. فتناثر من حولي تناثر الذّباب، ويا له من عذاب! وتقهقرت وأنا مأخوذ، وذهلت عمّن ألوذ. وتراجعت مع نفر ناجين، مذهولين ومأخوذين. فحثثنا السّير إلى سواد نخيل، في عدد قليل. ثم جزنا الفرات إلى البلد، في أوج كبد. وقد طالت علينا السّاعات، وأعيتنا المتاهات. وألفينا إطلاق النار، لا ندري من أي دار، فاحتمينا بالمتاريس والحفر، وأسأنا الظنّ بمن عبر. وأضحينا نرثي لحالنا، ونحن في أسمالنا. ثم هدانا الجدّ إلى وسط بغداد، وإذا هي السّاعة ويوم المعاد. قلت : هي ثورة الزّنج، وبلاء القرامطة لا شكّ.

قال ابن أبي المجاهد :

كان يوما ما أسوأ من يوم! وإنّها لفجيعة، وإنّها لفظيعة. وانطلق النّاس من الغد ينهبون ويقطعون، ويقتلون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويبغضون. وتصاعد اللّهيب من الوزارات، ودمّرت المحلاّت. ولمحت صاحبي صاحب البندقية، يتمشّى في رويّة. وينظر إلى الأنام باهتمام. ثمّ سرعان ما انقضّ مع المنقضين، وهرول مع المهرولين. وهو يكمش من أوراق المال كمشات، فقفزت إليه، وأشرت عليه. مكانك. ألست أنت صاحب البندقية، والخطبة السنيّة. ألست أنت من حثّنا على القتال، ودفعنا إلى وجوب النّضال. قال : بلى، أنا هو وماذا تبغي وماذا تريد؟ قلت : أن تنزع قناع النّفاق، وتلقي رداء الفسّاق. قل من أنت، وبم آمنت؟ قال : أنا عمار بن فرع الدار. ألا تعرفني؟ وإنّي وإيّاك منذ فارقنا الوطن، البدن يجاوز البدن. في السّير وفي الترحال، عبر السّهول وخلال الجبال. وفي القيام والقعود، إلى يوم موعود. أو لا ترى أنّي مشغول بما في يدي، وقد أضربت عن أمسي إلى غد؟ وتسألني بم آمنت؟! آمنت بالدرهم والدينار، لا. بل بالأورو وبالدولار. وقد تبدّل العصر، وانتهك المصرّ. وما لنا حيلة إلاّ السّعي وراء اللّقمة، ويا لها من نقمة! والشاعر يقول :

ما مضى فات والمؤمّل غيب

ولك السّاعة التّي أنت فيها

قلت : خسئت. والقتال؟ قال : إلى محال. قلت : وبغداد؟ قال : أكلها السّبع وسيمشها الضّبع. قلت : وخطبتك الغرّاء، وفواصلها الحسناء؟ قال : محض كلام، وزيادة إيهام. وإن شئت فبلّها واشرب ماءها. فماؤها ينفع لوجع القلوب، ويغنيك عن الحبوب. قلت : وما هذه القطعة من الدّرابزون؟ أفلا تستحي، أفلا تستحون؟ قال : أنا أحملها لحفظها، وهم يحملونها لقطعها. ألا ترى أنّها تحفة من آثار بابل، وقد رأيت الحابل التّابل؟ فماذا أعمل غير أخذها من هنا، ونقلها إلى ها هناك. وإنّك لتجدنّها بعد عام في متاحف أبناء العم سام. لا يهمّني من اشتراها، وإن كان يهمّني من حماها. قلت : يا وضيع تبيعها وتحميها، كيف يستقيم هذا المنطق، أيها المتزندق؟ يا كذّاب يا خلاّب. قال : إنّما يعرف حقيقتها أولئك الأقوام، لا هؤلاء الرّغام. وإنّي لأضرب عصفورين بحجر واحد. فما رأيك، هل من مساعد؟ قلت : كأنّي بك إبليس يا تعيس. وإنّك لجنس شيطان في إهاب إنسان. أو تدعوني لمثل هذا يا هذا؟ قال:

إنّي امروء لم أخل من بعض الدّجـل

وطريقتي في العيش تستدعي الحيل

أخشى من الإملاق، من ضيق السّبل

لا أرعوي إن لم أجـد كيـف العـمل

ولذا تـرى، لا بـدّلي من بـدع حـل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

قلت : صدقت يا عمّار، أو هكذا تحمي الدّيار والآثار؟ يا من تجشّم الوعثاء من أجل الوطن، لست بالرجل الفطن، لا. ولا امرء إيمان ونعرة، لا أساويك ببعرة. فتضاحك وتماحك ثمّ قال : ما لي أراك كأنّك ضمير حيّ، وأنت لا شيء؟ أو ما ترى ما آلت إليه الأمور، وكيف خرّبت الدور؟ أو ما ترى أهل مكّة ينهبون دورهم، ويحرقون قصورهم. وما جريرتي إذا وافقت عشيرتي. قلت : صدقت في هذا أيضا، وإن ملأت قلبي غيظا. قال : لا تكن امّعه، وقد رأيت الأمريكان ومن معه. وأنشد :

هذه الحرب ضـروس

كلّهـا شـرّ وبـؤس

شنّها قوم لصـــوص

فعلهم دود وســـوس

قطعت فيها رؤوس

شردّت فيهـا نفوس

لم تعد فيهـا تروس

وهي مع ذاك بسوس

***

سوء مـن لبّـى نداهــا

واكتـوى نـار لظـاهـا

خيبـة كـان جنـاهـا

وأبـاطيـل سـداهـا

ويـل مـن كـان ضراهـا

بالأكـاذيـب حشـاهـا

هـزم الحـقّ وتـاهـا

سقطـت بغـداد دواهـا

قال ابن أبي المجاهد :

فقلت لعلّه على صواب، وإنّه من العجب العجاب. ورأيته يلتقط قطعة درابزينه وينصرف من حينه. وغاب في وسط الزحام، من دون إلقاء السّلام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الغــــول

حفيظة القاسمي

أستحضر اليوم صورة النفق الذي غرقت فيه فجأة.. فأخاف.

وأخاف أكثر عندما أجد نفسي لا أكاد أتذكر منه سوى الأنياب والظلمة.

ارتطمت ذاكرتي على حافة ذكريات أخرى، مرعبة، قد تكون للماضي، للمستقبل.. أما الحاضر.. الحاضر الخارج عن كياني.. كياننا فلا نستسيغه حتى يمضي.

لذلك... وبعد أن غرقت فجأة في نفق مظلم ومخيف، توقف الفكر عن العمل. عندما تحصل المفاجأة، يعجز العقل دائما عن العمل بوضوح. تضيع أوامره في الضجة. ويغرق النظام، تتلاطم الشبكات، فيحترق الشريط. شريط الذاكرة.

لم يحترق عقلي. توقف لكنه توقف عن العمل. أغلق معمله مدة، وعطل العاملون، أخذوا راحة قلّما تتوفر لهم لو استمرت حياتي على نفس الوتيرة، على نفس الروتين.

ولما عاد المعمل للإشتغال، لم يفتح كل خاناته، بدراية مجهولة عن عقلي الواعي، شغلت أماكن، دخلها الضوء، وأسدلت الستائر عن البقية. وستظل تسحب شيئا فشيئا بدراية مجهولة أيضا لتضيء أركانا، وتشغّل مواطن حتى يتم الجلاء. فأعود. أعود مكتملة، قادرة على التحكم في جسمي، وفي حركاتي.

لم أذكر كل شيء بعد، وها أنا أستحضر النفق، ثمّ يمرّ شريط أسود بعد الصورة، ثم يعود التشويش إلى ذاكرتي كشاشة انتهى بثها، فأنزعج، ثم أتصبّر، أعين نفسي على التركيز، فتعود الصور ضبابية لكنها تتحرك في اتجاه واحد، فأذكر... أذكر أثر قدمين مجهولين...

أتوقف...

قدمان.. أجل.

الصورة تسترسل بالوضوح. كانت الخانة العاملة قد استوعبت فاصلة الذكرى فبعثت بها إليّ.

أجل.....

ها أني أرى نفسي أسير مرهقة.

توقفت الصورة عن الاسترسال. سادت بعدها فترة سكون وظلام. ثم عاد البثّ الاذاعي. لم تعد الصورة. عاد الصوّت فاكتفيت.

أثر القدمين المجهولين أثار ضجة في المدينة. وتعجب الناس والبلدية والمهندسون والسّحرة واللصوص من هذا الأثر. استغربت كما استغرب الجميع، وتساءلت مثلهم:

ـ هل صاحب القدمين الثاقبين لا يتجولّ إلا ليلا ؟!!

وضعت بلدية المدينة حرأسا عتاة في كل مكان، وفرضت حظر التجول.

صفا البث فجأة، فرافقته الصورة.

رأيت الأعين تطلّ متلصصة، ومن بينها عيناي، فلم تمر

غير سيّارة أو سيارتان من الطريق. لكن ضوء النهار حمل آثارا جديدة أكثر عمقا.

وبدأ الخوف يستعمر الجميع.

ـ من هذا الذي يجوس الديار فيترك آثاره دون أن نراه؟!!

هل هو غول يتربص بالناس والأطفال؟!!

وخفت مثل بقية المواطنين لأنني مثلهم لم أعرف الحقيقة.

واتخذت كل الحيطة : أبقيت الأضواء داخل بعض الغرف، وأسدلت الستائر، وقلت لأبنائي :

ـ ناموا يا أحبابي. لن يطالكم سوء ما دام فيّ عرق ينبض.

وصنعت فخاخا أما الباب الرئيسي للمنزل، وقرب السياج. وتربصت يقظة لكل حركة حولي.

وذات يوم، أبلغتني صديقتي أن قدمي الغول تتوقفان أمام منزلها، وذكرت لي أنّها أبلغت الشرطة، وأنها ذاهبة وعائلتها إلى منزل الأهل البعيد.

لقد كان الرعب يملأ صوتها، وجهها، وكل ما فيها.

ليلتها، عشت رعبها مضاعفا، وأنا أسهر للحراسة.

تمطّط الوقت... عظم.

الخوف... الحذر...

مواء قط.. حفيف طائر مجهول.. أزيز صرصار.. تطاير ورقة أو سقوطها.. حتى الصمت بات يرجفني كقصبة..

الخوف... الحذر...

غامرت بالخروج. وصعدت فوق حوض الزهور قرب السياج، ونظرت بحرص إلى الطريق. لا شيء..

الأضواء باهتة، والصمت مرعب كغول.

عدت إلى الداخل أتفقد أطفالي. ثم وضعت كرسيا وراء الباب الرئيسي، وفتحت نويفذة فيه، وجلست أراقب.

لا شيء مختلف.

ترامت نظراتي إلى حوض الزهور، فشهقت،

إلهـي...

الأثر مرسوم على الحوض بوضوح.

ـ متى تسلق الغول السياج؟!!

وارتجفت :

ـ لا بدّ أن يكون واقفا أمام المنزل إذن؟!! دقت ساعة الخطر.

هل أصرخ؟!

هل أطلب النجدة؟!

لو كان بالمنزل هاتف!!

أطفالي...

وتراءى لي فم الغول منفتحا كتنّين. اصطكت أسناني، وانبعث صرير مرتعش من داخلي.

الغول أمام الباب!!!

النفس في يختنق. يصدر فحيحا من نوع خاص لا يعرفه غير المرعوبين.

لم تستوعب قنوات التنفس في جسمي رعب التنفّس في نفسي.

التصقت بالحائط.

لماذا قصدني دون غيري؟!!

إلهي عونك.

لم أدر ما فعلت. ربما جمدت أو تحركت أو خيّل إليّ أنني أتحرك، أنا الجامدة لكنني خلال كل ما فعلت أو لم أفعل...

لمست قرص الإضاءة الخارجي.

ـ هـــه !!!

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماذا سيفعل الغول والضوء يحاصره؟!!

وامتلأت بالانتظار.

الضجيج النابع مني هو المسيطر، ولا شيء متغيّر أمام المنزل.

انتبهت :

- لماذا لم يفرّ الغول. لم يهجم، ولم يحدث ضجة!؟!!

لماذا يتواطأ الصمت معه ويتركانني للإنتظار المدمر.

مرت قطة أمام المنزل، ثم قفزت عبر النبتات، والغول... ساكن!!!

تلكأ الوقت ثقيلا..

تعالت أصوات الديكة، وانطلقت سيارة بسرعة غير عادية من الطريق.

أتعبني التوتّر. لابدّ أن أتحرك أو شلّني الموقف.

فتحت الباب بحذر. وتقدم رأسي بطارية استكشاف.

لا شيء..

واصلت التقدم. مسحت عيناي كامل الحديقة ولا أثر للغول.

انتابني إحساس غريب، وكأنّي أصبت بخيبة أمل. لابدّ أن أرى الغول.

اظهر أيها الشرس الجبان.. أنا مستعدة.

نباح كلب بعيد.. وصوت شاحنة تحاول النهوض للسفر.

اقتربت من الأثر. رسم واضح لحذاء الغول لكنه رسم أصغر من أن يكون لقدمه.

نظرت إلى حذائي. إنه أقرب إلى طوله. رفعت ساقي، ووضعت القدم على الأثر.

- هــــــه !!!!

رشني عرق آخر، قشعريرة، وانصرار فظيع.

- أنا... أنا الغول.

تحوّل الرعب من الخارج، إلى الرعب من الداخل.

الرهبة الخارجة من أعماقنا أشدّ إيلاما.

- أنا الغول !!!

تهالكت أرتجف :

- أنا من ترك آثاره.

أنا من أخاف البشر.

ثم انتبهت إلى الخطر :

- يجب ألا يعلم أبنائي بالأمر.

سكبت الماء داخل الحوض، وعرفت التراب. ثم أخفيت الأثر.

سأقول إن علّقوا على هذه الفوضى إن القطط هي التي أحدثتها. ثم أسارع ببنائها صباحا.

- أنا الغول.

ما الذي فعلت حتى تحولت إلى غول ؟!

لقد عشت أحب الخير. أعشق الأمطار والقمر. وأصدّق كل ما يذاع عبر الشاشة والمذياع، وأؤمن بأن فريقا من البشر ولد من أصل جيف الرجال.

عشت حالمة مسالمة، أنتظر أن تقترب السماء فأقطف نجومها للأطفال.

ويوم زوجوني، احترقت أشجار جبل الشمّ، وسقطت نجمتان فضيتان من السماء، فانفرج البحر عن خراب منتظر، وجفّ نبع كنا نرتع فيه، وسكنني المرض، فشممت رائحة الجيف فيّ.

نظفت حذائي وكل المكان لكنها لم تفارق جواري.

سألت زوجي، فابتسم بخبث وقال :

ـ أو تسألينني ؟!!

ولم أفهم قوله ذاك، إلا حين حضرته المنية.

كان قد قتله الدود الحي داخل الجسم الحي.

حقيقة مفزعة رهيبة، أن يكتشف الإنسان أنّه يدود قبل أن يدود. خوفي من الدود، قاهر الموت والحياة، كان في حجم خوفي من الغول.

لقد عرف زوجي داءه، فعايشه انضباطا، لكنني تأخرت كثيرا حتى عرفت دائي.

استعمرني غولي. تلبّس جسمي. داس الأرض بقدمي. أكل بيديّ. فهل قبّل زوجي بشفتيّ.

ـ أنا الغول...

سارعت إلى المرآة :

وراء هذه الملامح. هذا القناع... يختفي وجه الغول. شكله. يختفي جسمه.

وساءلني الهم :

ـ هل أنا الوحيدة التي يساكنها الغول.

وأي الأغوال تساكن المجرمين، قاتلي النفوس والمشاعر، مدمّري الحضارات العريقة، سالبي المصائر الحرة.

وتذكرت فلسطين ...

تذكرت بغداد...

فهل غولي من سلالة الغاصبين ؟!!

أجل... أو لم يغتصب جسدي. يبيح حرمته سكناه دون استئذان.

والغول واحد. هو غول، وهو أغوال.

سالب بارد مخيف يستعمر النفوس والأدمغة يبرمجها كما يشاء، ويتحكم في تصرفاتها.

فهل كانت تصرفاتي، ضحكاتي، أمنياتي، تنفسي، حبّ أبنائي، وحبّ شيء دون غيره.. هل كانت من وحي الغول؟!!

بعد اكتشافي الرهيب، قبعت داخل المنزل متوجسة. ولم ينتبه أطفالي إلى قراري، فقد كان التزامهم الدراسي قد غافل فطنتهم.

بعد أسبوع من العزلة، طرقت جارتي السمينة بابي. وأبلغتني أنها خرجت للتبضّع، فلم تجد المارة. حتى المحلات ومراكز البيع الحكومية وجدتها فارغة.

وحين سألتها خائفة عن السبب، وشوشت في أذني بأن بعض الأبناء حدثوا مدرسيهم بأن أقدام الغول تخرج من أقدام والديهم.

قالت ذلك ثم هزّت كتفيها بلا مبالاة وسألتني :

ـ أعندك خبز.. بطاطا.. لحم.. كسكسي.. وارتعش حاجباها في شبه بكاء.

أعطيت جارتي ما اشتهت، وحين خرجت درت حول نفسي فرحا :

ـ لست الغول الوحيد.. كل المواطنين أغوال. كل إنسان له غول.

الغول يستعمر الجميع.

غول بالقول، غول بالفعل، ، وغول غافل متجاهل.

الصّمت الخائن غول.

الفعل الخائن غول.

وكلنا متواطئون مع الصمت الخائن والفعل الخائن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الغول المولود منّا هو الغول الأخطر. فما يلبسنا من الخارج يمكن طرده إذا فهمنا قصده فأبينا. لكن ما نلده ونحبّه رغم علمنا بتدميره لنا هو الذي يستحيل طرده، يستحيل نزعه عنوة إلا بالانتحار.

وبدأت أفكر في حلّ.

أيّ المبيدات تقتل الغول فينا؟!!

جرعة سخرية.

جرعة لا مبالاة.

ملعقة نقد.

حبوب سوط.

أم حقنة وعي...

واستقمت : حقنة وعي...

فما الوعي المقصود ؟!!

الوعي القادم إلينا، أم المذروّ عليه التراب فينا؟!!

الوعي المعلّب، صاحب ربطة العنق الأنيقة، المداهن بالماركات العالمية والامضاء البراق...

أم الوعي الجامد. قوالب الثلج، المتحجّر كرأس جدّ يصاحب بغل الطواحين...

أي الحقنات تبيد الغول ؟!!

عاد الأبناء، فطلبت هدوءهم. ثم دخلت غرفتي وكدّست الكتب أمامي.

جبتها شرقا وغربا. شمالا وجنوبا. أماما وخلفا. وفي كل اتجاهات الإعصار...

لابدّ أن أجد الحقنة.

بحثت.. بحثت.. وبحثت.

ثم ألقيت بالكتب جانبا، وارتميت مجهدة على الفراش.

طرق إبني الأصغر الباب :

- ماما.. ماما.

- نعم يا حبيبي...

أطلّ بعينيه البراقتين وقال ضاحكا :

- ماما تستسلم للكسل.

فقفزت جالسة :

- تعال أيها المشاكس.

ضممته إليّ طويلا. استنشقت حدّي فيه ثم تركته يخرج.

أجل يا بني. لا يجب الاستسلام.

وأول درس يتلقاه المريض المغولّ قبل العلاج أن يعتبر العلاج ضرورة لابدّ منها.

عمّ المنزل الصمت بعد خروج الأبناء، فنمت بعمق. ،لمّا استفقت، قررت الخروج، وانتابني إحساس أنه لابدّ أن أطرق جميع المنازل :

- افتحوا الأبواب. أخرجوا إلى النور. اقتلوا الغول فيكم.

ورحت أصرخ أمام المنازل، أطرق أبوابها وأمرّ :

- دوسوا الأرض بوثوق. دعوا الشمس تشرق فوق رؤوسكم.. إنّ الغول يحبّ الظلال فلا تستظلّوا بالعتمة.

وانقدح فكري :

- الحقنة... إنها الحقنة. جرعة النور...

وانتابني فرح كبير :

- مبيد الغول حقنة نور...

هيّا هيّا...

كنت أصرخ، وأنا أشقّ جمعا من السواح الأجانب، ولم أشعر إلاّ بطلقة رصاص تخترقني، فأسقط، أغرق داخل نفق عميق... عميق... عميق.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصوّر الملعونــة

بقلم : إيرين. ش
تعريب : عبد الوهاب

كانت هذه الزيارة آخر عمل لي بالنسبة الى هذا اليوم لكن العمارة كانت ذات ستة طوابق، كدت أفقد التنفس لما وصلت إلى القمة : إن عملي قاسيا جداً، لكني اضطررت لقبوله لما لم استطع إيجاد عمل آخر برغم حصولي على شهادة «راقنة»، ولهذا أقوم بتحقيقات لحساب شركة تسويق تجاري. وواصلت البحث عن عمل بمتابعة إعلانات الجريدة المحلية، لكن يبدو أن لا أحد يرغب في راقنة. وهكذا أجدني مضطرة للصعود يوميا سلالم لاتحصى كي لا يطردني حراس العمارات. اضغط يوميات مئات الأجراس، وعندما أنجح في إقناع أصحاب البيوت الحديث معي كان عليّ إلقاء مئات الاسئلة على سيدات متضايقات وغير مستعدات لمثل هذا التعذيب إلاّ نادرا جدا.

وانتهى ذلك اليوم بالفشل تقريبا، إذ لم استجوب إلا عشرة أفراد، لأني بليدة أو قبيحة الوجه بل لأن الناس ملّوا الاستجوابات، والباعة المتجولين. وهذا ما حدث في الطابق الأخير، وفي الطابق الرابع وجدت عجوزا شمطاء ظنتني المرشدة الاجتماعية، وتوقفت قليلا في الطابق الأرضي لأستعيد التنفس الطبيعي، فسمعت جلبة الأطفال في الشقة اليسرى بينما كان صوت «كمان» شجي يصدر من الشقة اليمنى. فضغطت على الجرس ففتحت لي شابة ترتدي بنطلون «دجين» وبادرتها بالتحية وعلى وجهي ارتسمت إبتسامة كبيرة، واردفت «هل استطيع أن أسرق من وقتك الثمين عشرة دقائق لاستجواب عن السوق التجارية» فسألت بابتسامة خبيثة «ماذا تبيعين». أجبتها ملوحة بالملف بيدي «أقسم لك اني لا أبيع شيئا، أريد فقط إستجوابك». فأجابتني «إدخلي» ورافقتني إلى غرفتها وأشارت لي أن أجلس على ديوان وثير أمام النافذة. كانت تحب الثرثرة كثيرا. وكان إستجوابي فرصتها للتسلية، ومناسبة لقتل الوقت، وكانت تقاطعني باستمرار. كانت تريد معرفة المقابل الذي أحصل عليه. ولماذا أقوم بمثل هذا العمل طالما مقابله ضئيل جدا. شعرت بالراحة في هذه الغرفة، فقد كانت دافئة والديوان وثير فضلا عن قطع الشوكولا اللذيذة جدا. فاسترحت من عناء هذا اليوم الذي قضيته في صعود ونزول السلالم وتحمّل إهانات الطرد. لذا أردت ارضاء فضول هذه الفتاة فحدثتها عن محاولاتي الفاشلة للحصول على عمل وذكرت لها أنني قدمت من الضاحية وأقيم بالمدينة منذ بضعة أسابيع فقط، وقد استأجرت غرفة مفروشة بأجر فاحش بالنسبة الي يستنزف مدخراتي القليلة فسألتني «عفوا.. من أجبرك على قبول هذا العمل. لماذا لا تبقين في بيتك وتردين على إعلانات الصحف، فلا بد أن تتاح لك الفرصة يوما». فرويت لها قصة دانيال خطيبي الذي تعرفت عليه قبل سنتين عندما جاء الى قريتي لابدال

الانارة الكهربائية للشوارع بمصابيح تقليدية كما في الماضي، إذ كان مختصا في الكهرباء، وبقي في القرية حوالي الشهر. ولما كانت القرية دون فنادق فقد أجرنا له غرفة لدينا، وعندما غادرنا عائدا للمدينة كانت هناك رابطة عاطفية تجمعنا. وكان يزورني كل يوم عطلة. وقد تمت خطوبتنا. وفي الاثناء حصلت على الديبلوم، واستطعت اقناع والدي بأن علي الاقامة بالمدينة لاستطيع الحصول على عمل. وختمت قصتي «إنك تتصورين النهاية..» حتى الآن وأنا أبحث عن عمل وأحطم ساقي بصعود السلالم..» وسألت روزانا «فهل تسير الأمور جيدا بينك وخطيبك على الاقل». وأجبتها محاولة إنهاء الحديث «نعم إننا متحابان حتى إن لم نحدد موعد الزفاف، لا أريد استعجاله. أتفهمينني». وعندما ودعتها تبادلنا سلاما حارا وكأننا صديقتين منذ زمن طويل، وتواعدنا على التهاتف قريبا. وأمام عتبة الباب سألتها وأنا أشير باصبعي للباب المقابل «هل تسمح لي هذه السيدة بدقائق من وقتها؟»، أجابت «طبعا.. السيدة كارلي جميلة ولطيفة جدا». وقفزت لسماع ذكر اللقب الذي يحمله خطيبي، ثم قلت في نفسي لا غرابة في الأمر، فلقب كارلي متداول بكثرة في المنطقة. وكانت السيدة التي فتحت لي الباب جميلة ولطيفة حقا كما ذكرت روزانا. ودعتني لقاعة الاستقبال وجلست قبالتي يحيط بها ثلاثة أطفال تتراوح أعمارهم بين عامين وخمس اعوام تقريبا. وأعدت على مسمعها للمرة الألف الاسئلة الثلاثة التي بتّ أحفظها عن ظهر قلب. هل تستعملين صابونا سائلا أو مسحوقا؟ هل تفضلين دائما استعمال ذات البضاعة أو تفضلين تغييرها وهل تعملين بنصائح البائع أو تقتنعين باشهار التليفزيون؟ كانت السيدة لطيفة حقا، وسعيدة تجيبني بمرح عن جميع أسئلتي. وفجأة أستأذنت بالذهاب للمطبخ. فاغتنمت الفرصة للنظر حولي. كانت القاعة مؤنسة بها عدة شجيرات بالزوايا. وهناك مدفأة عليها عدة صور ذات اطار خشبي. ولما تأخرت السيدة كثيرا بالمطبخ اقتربت من المدفأة لرؤية الصور ولولا استنادي بحافة المدفأة لكنت وقعت على الأرض، ولما مرّ الدوار الذي أصابني، أعدت النظر في الصور لأتاكّد أني لم أكن أحلم. لكن هذه صورة دانيال مبتسما حذو زوجته بلباس الزفاف، ثم صورته على الشاطىء مع أحد الأطفال بلباس عسكري أمام إحدى الثكنات.

عدت بصعوبة للجلوس، واستطعت طلب كوب ماء من الطفلة الكبيرة. وقدمته لي والدتها معتذرة عن تركي وحيدة لمدة طويلة، وبصعوبة قلت لها «لقد انتهى الاستجواب يا سيدتي». والواقع اني كنت غير صادقة لكني لم أعد أستطيع البقاء ولو دقيقة واحدة في البيت ثم تمتمت «شكرا جزيلا، فقد كنت لطيفة جدا». ولما غادرت البيت اضطررت للجلوس على حافة درج لأن ساقي لم تعد قادرتين على حملي، وأكاد أختنق ومما زاد إحتقاري لدانيال إكتشافي لخيانته في بيته بالذات حيث تعرفت على تلك السيدة اللطيفة زوجته، ورأيت أيضا أطفاله الذين شعرت بعطف أمومي نحوهم. وتساءلت كيف استطاع خداعي بمثل ذلك الاعتداد بالنفس. أيقظني رنين المصعد من هذه الحالة التي لم تتحول بعد إلى ألم. فنزلت ببطء

وسرت حتى محطة القطار حيث وصلت الى البيت دون أن أتذكر كيف وصلته سالمة.

وعندما استعدت وعيي تقاذفتني الشكوك والظنون لكني كنت متأكدة من عدة معلومات : دانيال متزوج، الطفل الصغير ولد تقريبا في فترة تعارفنا، أعطاني عنوانا خاطئا. لكن الشيء الوحيد المبهم كيف أمكنه تناول العشاء عندنا بعد عمله ويسهر حتى ساعة متأخرة كل مساء فضلا عن قضائه ليومي السبت والأحد دوما معي. فكيف يبرّر غيابه لزوجته؟ هل يدّعي عمل ساعات إضافية؟ هذا مستحيل. فهو عامل فنّي وليس موظفا. أو يذكر لها أن له عملا ثانيا ليكسب أكثر؟ أو أنه يذهب إلى المقهى مع الأصدقاء؟ أو يتعاطى الرياضة؟ ليس هناك زوجة شابة وذكية تقبل مثل هذه السخافات دون أن يخالطها الشك وتحاول التأكد من صدقه.

نعم كان دانيال يختفي عن النظر مرتين في الشهر بحجة سفره إلى مكان عمل آخر. إذن هذا هو التفسير، فهو يقضي هذه الأيام مع العائلة. وتخطر ببالي الآن حوادث أخرى غريبة، ولكن بقدر التفكير فيها بقدر ما تبدو لي أعمال جنونية وغير واقعية. وقررت الاحتفاظ بهدوئي والتفكير بتأن قبل اتخاذ أي قرار. وكان أول ما بدر لي اتخاذه إعداد حقائبي والعودة لمسقط رأسي، ولكن دانيال سيلحق بي دون شك، وأنا لا أريد رؤيته أبدا، وكان بامكاني أن أكاتبه ذاكرة له اكتشافي لكل شيء فيختفي من حياتي نهائيا. وأنه كذّاب لأنه اعطاني عنوانا زائفا. ولهذا لم يصحبني يوما لبيته بدعوى تقاسمه مع زميلين! وقد بدأ لي عدم إمتلاكه للهاتف أمر غريب وأتضح الامر الآن إذ العنوان يمكن اختلاقه أما رقم الهاتف فلا، وهكذا شيئا فشيئا امتلأت الخانات الفارغة من شبكة تصرفاته، والتي تبدو قذرة. إنها أكداس من الأكاذيب والأحابيل، وقد صدقتها كلها أنا الغبية، وصدقتها زوجته أيضا وهي التي تعرفه أفضل مني طبعا.

وفي هذه اللحظات بالذات رنّ الهاتف، فتركته يرن لأن دانيال كان مسافرا منذ يومين وقد تعود مكالمتي في مثل هذا الوقت من كل مساء، ولأني أيضا لا أريد سماع صوته أبدا. ولما انقطع الرنين تصورته أيضا يجلس على الديوان حيث كنت جالسة قبيل ساعات قليلة، أو ربما جلس على الديوان الذي استعملته زوجته عندما كانت تحادثني. وانفجر الألم الذي أخفيته طيلة الأزمة، فشهقت بالبكاء، وارتميت على الفراش بينما عاد الرنين طويلا... وعاد الهاتف للرنين في وسط الليل، مما اضطرني لسحب الخيط حتى لا أصاب بالجنون، ولكن فيما بعد قلت في نفسي ربما كانت المخابرة من والدي فاعدت الخيط لمكانه وانتظرت الرنين بوجل لكن لم يحدث لحسن الحظ.

ومع الفجر اتخذت قراري، وإن كان التخطيط لا ينفذ إلا بعد ساعات طويلة، إذ يبدو لي أن الزمن توقف عن الحركة.

وفي الصباح تلفنت لوالدي، وسحبت خيط الهاتف وبقيت بالفراش أبكي وأحاول النوم إلى ما بعد الظهر لكن دون جدوى. وفي الساعة السابعة مساء كنت من جديد أمام ذلك البيت، فأخذت المصعد هذه المرة دون اكتراث للحارسة التي تتفحصني بنظرها، وكنت قد اشعرت روزانا سلفا هاتفيا بمروري عليها لطلب المساعدة لكن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دون شرح طويل للموضوع.

ولما فتحت الباب وأذنت لي بالدخول اتجهنا الى المطبخ حيث كانت تعد طعام العشاء وسألتني : «ماذا حدث لك؟ إن وجهك...!» فشرحت لها الموضوع في بضع كلمات وقرأت على وجهي الارتباك والغضب وقالت لي «هذا أمر غير معقول» إن الرجل يبدو شخصا جدياً ومستقيما. فأجبتها «فعلا هذا ما يبدو عليه...» وأضفت «هل تعرفينه جيدًا؟» أجابت معرفتي به لا تتعدّى المجاملات العادية بين الجيران، تبادل التحية، والسؤال عن الطقس، والمعايدات وأشياء من هذا القبيل». ثم أضافت مذعورة «هل تنوين تفجير فضيحة». أجبتها «لا.. أبدا.. اطمئني، يكفي أن يراني ويقرأ على وجهي ما أكنه له دون أن أقول كلمة واحدة. كنت أفضل عدم رؤيته أبدا، لكنه سيواصل تعذيبي برنين الهاتف، وسيأتي للبحث عني عندما يعود من السفر. هل تدرين متى يعود عادة؟». أجابت «لا أستطيع معرفة وقت عودته بدقة، ربما وقت العشاء، إذ أسمع فتح الباب وصياح الاطفال وغلق باب المصعد. لا. لا. تذكرت إنه يعود حوالي نصف ساعة قبل عودة والدي من المتجر». وأضافت «مادا قلت إسم خطيبك» قلت «دانيال» فصاحت روزانا «إذن ليس هذا إسم الرجل إذ يبدو لي ان اسمه ماريو.. ماركو.. ماورو.. أو أي اسم شبيه، تعالي. نتحقق من الأمر سريعا» وجرت لتصفح دليل الهاتف وبعد لحظات ألقته أمامي باعتداد قائلة «انظري.. إن إسمه ماركو.. كارلي ماركو! ألم أقل لك إنه لا يمكن أن يكون الرجل المقصود».

وشعرت بالسعادة تغمر قلبي للحظة، وتذكرت الصور وقلت بانكسار «ماذا يعني الإسم. قد يكون مزورا؟ أو الإسم الثاني». وكنت طيلة الوقت أراقب عقارب الساعة التي لا تتقدم، وغابت روزانا وراء موقد المطبخ ثم قدمت لي مشروبا لكني رفضته لأن بطني فارغ منذ أكثر من يوم كامل. فوضعت أمامي علبة الشوكولا لكني شعرت بالغثيان لمجرد رؤيتها، وكنت كلما سمعت توقف سيارة بجانب العمارة أخرج للشرفة، وكنت أتسمّع ضجيج المصعد الذي بدأ الصعود والنزول المتواصل دون الوقوف في الطابق الأخير. وكنت اتساءل هل صعد دانيال على رجليه؟ ليس سهلا صعود ستة طوابق بعد يوم عمل حتى لرجل رياضي مثله. ونبهتني روزانا الى وصول المصعد فقد توقف هذه المرة في الطابق، ذهبت روزانا لفتح الباب، بينما وقفت خلفها كما اتفقنا قبلا، وتم كل شيء في لحظات قصيرة مضطربة، حيت روزانا الرجل «مساء الخير يا سيد كارلي.. ظننتك والدي». أجاب الرجل بكلمات غير مسموعة وهو يغلق باب المصعد واحتضنه أطفاله صارخين مرحين. وقلت إنه ليس دانيال لكنه يشبهه كثيرا. له ذات الملامح وذات البسمة لكن هذا الرجل يزن خمسة عشر كيلو زيادة عن خطيبي وهو أكبر سنا وبدأ شعر رأسه في السقوط.

جمدت في مكاني وكأني أصبت بالشلل من السعادة والهناء، واضطرت روزانا إلى تحريكي مرتين لايقاضي من شبه الغيبوبة، وقلت «لا، ليس دانيال» واحسست ساقيّ رخوتين كالمنديل. وصاحت روزانا وهي تغلق الباب وتجري نحو المطبخ «ألم أقل لك.. إنك عاشقة ترين صورة خطيبك في كل مكان! المهم أنصحك باستعمال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نظارات» أجبتها ضاحكة باكية في ذات الوقت «إني أرى جيدًا وأقسم لك أن الصور الملعونة تشبه خطيبي تماما. ثم لها ذات اللقب. علّه شقيقه! طبعا. طبعا. قد حدثني دانيال أن له شقيقا متزوجا. ولعل الصور تعود لمدة طويلة. وشعرت بالراحة والسعادة لدرجة أني احتضنت روزانا وجريت إلى البيت في سيارة أجرة، ناسية شكر روزانا. وما إن أعدت خيط الهاتف حتى بدأ الرنين. وكان دانيال يسألني بصوت مضطرب «هل يمكن لي معرفة ماذا تفعلين؟ هل تستجوبين الزبائن عن طريق الهاتف؟ منذ مساء أمس وأنا أحاول الاتصال بك إلا أن الهاتف مشغول باستمرار». أجبته «الخط مقطوع» قال «اللعنة على الهاتف. لقد انشغل تفكيري لمدة يوم كامل. سوف أعطيك رقم هاتف المسكن. إني لا استطيع الحياة دون سماع صوتك..» ضممت الهاتف لصدري والدموع تسيل على خدي. ولا أستطيع الكلام. وسمعته يصيح : «إرين..» وبعد لحظات أجبت «نعم.. نعم.. إني أسمعك. إني مشتاقة لرؤيتك. لقد خطرت ببالي أفظع الظنون.. فاغفر لي..» أجاب «تعلمين،، إنه ليس ذنبي؟ على كل حال لن يحدث هذا مستقبلا. إذ تستطيعين مكالمتي. كيف حالك؟ هل عملت جيدا». قلت «أتدري أنه حدث لي أمر مضحك. زرت بالأمس عمارة، فوجدتني صدفة في بيت شقيقك، في البداية لاحظت ذات اللقب فظننتها الصدفة ثم عند خروجي من البيت اعترضني الرجل عائدا من عمله، فتفاجأت للشبه الكبير بينكما. يقع بيته في شارع منزوني. إنه شقيقك ولاشك؟» ضحك دانيال قائلا «نعم إنه شقيقي لكنه لم يعد يشبهني كثيرا. لأن زوجته تطعمه كثيرا. بينما كان الناس في السابق يخلطون بيننا». أعرف هذا جيدًا وقد دفعت الثمن لادراكه. وإذا كان دانيال قضّى يوما كاملا فريسته القلق فقد انتابتني شخصيا كل المشاعر الانسانية المرعبة فمررت من اليأس الى المرارة الى الغيرة، إلى الحقد، وسمعته يصيح «إيرين..» اجبته «إني أسمعك يا دانيال» وتابع عند عودتي ساتلفن الى ماركو ليستدعينا للعشاء عنده ذات مساء وستكون مفاجأة مضحكة لانك تعرفينه وهو لا يعرف علاقة القرابة التي تجمعنا».

تزوجنا منذ أشهر قليلة. ولم أذكر له شيئا عن اليوم الرهيب. ولن أفعل أبدا لأنه لايجب أن يعرف كم فقدت الثقة فيه، ووعدتني روزانا صديقتي الحميمة بالرغم من حبها للثرثرة كتم السرّ. وآمل منها الوفاء بالوعد. لم أعد بتحقيقات تجارية وأقسمت على عدم صعود السلالم أبدا إلا للضرورة وحتى عندما أذهب لشارع منزوني فلن آخذ المصعد قبل سؤال حارسة العمارة إذا كانت «سلفتي» بالبيت. وحتى هذا الأمر غير وارد لأني لا أزورها إلاّ بعد موعد. ولكني أسأل الحارسة لسماع ترديد «سلفتي» إرضاء لرغبة مكبوتة أو ربما لمزيد الاقتناع.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخروج من عين الإعصار

عدنان المبارك*

هذه البلاد تبعث الضجر فينا، أيها الموت،

أيها الموت، أيها القبطان القديم، لقد

حان الأوان فدعنا نرفع المرساة.

أيها الموت دعنا نمضي،

ولئن كانت السماء والبحر سوداوين كالحبر

فإن قلوبنا التي تعرف ممتلئة بالضوء.

(من المقطع الأخير لـ (أزهارالشر) بترجمة نجيب المانع)

عزيزي ثائر، أرجو أن تكون بحال أحسن بعد المستشفى والطلاق. أظن أن الترتيب خاطىء فالصحيح أن أقول: بعد الطلاق والمستشفى. بقيت هناك أيام فقط، ولم يسعفني الوقت لزيارتك. أنت تعرف كيف كانت حالتي ولماذا لم أستطع أن أجيء وأقول وداعا.كانت فرصة شبه ذهبية للرحيل. لم يكلفني السفر الكثير ماديا.هل تعرف بأنني لست آسفا أشياء كثيرة تركتها ورائي في بغداد، عدا أقرب الناس إلي وبينهم أنت بالطبع. لم أطق استمرارية ظل العشيرةالذي يخيم على كامل الوجود في بلاد حكم عليها أن تكون محطا لشتى أصناف اللعنات.الصغيرة عائشةبكت طويلا. كذلك طفرت دمعة أو دمعتان من عيني. لا أعرف إذا كانت عائشة من الآمال القويةلمستقبل بلا ظل عشائري. الغريب أني عندما تخطيت حدود البلاد لم أجد في نفسي أيّ صنف من اللوعات التي تجتاح هذا وذاك عند التخطي. في البدء نزلت في فندق مخصص لمتواضعي الحال.استلقيت في الفراش وأخذت أحملق فيما وراء تلك النافذة الصغيرة. كانت السماء صافية والشارع مستمر بضجته الشرقية. هل تعرف بأني لم أستطع النوم رغم أن السفر إستغرق ساعات وساعات. أدركت فجأةأن الساعةالموجودة في داخلي قد تدق في أي لحظة معلنة عن قرب حدوث إنفجار ما. هذا صحيح، فالأرق صار من ضمن الانعكاسات الشرطية لدى الإنسان العراقي.

هل تعرف بأن عدم الاكتراث للعالم الخارجي صار عادة لديّ. أظنهم لم يدرجوها ضمن عواقب الحرب.إذن أنالم أتخلص من الأشياء الخطرةكالأرق واللامبالاة بل من الجغرافيا وحدها.

البارحة اشتريت مجلةمن الكشك قبل دخولي إلى الفندق. اشتريتها بدون اختيار بل كان الأمر مجرد حركة لا إرادية. بسبب الأرق تصفحتها أولا ثم بدأت أقرأ فيها هنا وهناك.النص الوحيد الذي أثار اهتمامي فيها كان عن آلة لصنع الأحلام الجميلة ابتكرتها شركة يابانية.ها أن المجلةأمامي ويمكنني أن أفيدك أكثر عن هذا العنصرالجديدمن عناصر السعادة الأرضية. تبشر الشركةالجميع بأن هذا الاختراع السماوي، والرومانتيكي أيضا، ستقوم بتسويقه في القريب.وتقول انه سيطلق على الجهاز إسم (مصنع الأحلام) تيمنا باسم هوليوود كما أظن. وفي إطار الدعاية لهذا الإكتشاف الذي

* كاتب عراقي يعيش في المهجر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تريد الشركة له أن يضاهي اكتشاف النار أو العجلة، تعلن بأنه جهاز ليس كبير الحجم ويمكن برمجة الكلمات التي تولد الأحلام المنشودة أيضا. كذلك في إطار الدعاية تفاخرت الشركة بأنها كانت هي المنتجة لجهاز خاص قادر على تحويل نباح الكلب الى لغة يفهمها الإنسان..إذن سنتمتع بأجمل الأحلام مهما حدث في الشارع أو في الداخل أيضا. نسيت أن أذكر مزية أخرى لجهاز الأحلام وهي أنه ينث عطورا مهدئة أيضا. وهكذا نقترب أحيانا بقفزات كبيرة من الجنة الموعودة.

كما تعرف أنا لست من صنف بعيدي النظر، ورحيلي هو خير برهان. لكني لم أكن محروما تماما من هذا البعد قبل الرحيل. فقدأخذت من الجارور بضعة عناوين.وهكذا في نيتي أن أزور صباح الغد، أي بعد سويعات (أكتب الآن والساعة هي الثالثة صباحا!)، ذلك الكاتب المولع بأدب الخيال العلمي. كنت قد التقيت به مرة في بيروت. ذكرت له أن هذا الخيال هو بضاعة كاسدة في بلدان تعاني من ضغط الواقع الشرس وحده وبذلك لا تعرف هي ولو نوعا واحدا من أنواع الخيال. هزّكتفيه وأفهمني بأن الأمر عنده لا يعدو كونه مقامرة تخص المستقبل. حينها ضحكت. قلت له بأن سبب الضحكة سماعي كلمته الأخيرة : المستقبل. فهذا يبدو حاضرا أبديا. لم يفهم كلامي تماما. ما لفت نظري فيه أنه كان متهيئا لدوره ككاتب لهذا الأدب. أوضح لي أن فيزياء الكم هي الإنقلاب الحقيقي في هذه الحياة المعاصرة. أنت تعرف كيف أتحول الى أذنين خرافيتي الحجم عندما يتعلق الكلام بمثل هذه الألغاز. بالطبع فمي صغير بسبب جهلي. فهذا لا يسمح لي بغير استعراض متواضع في هذا الحقل من الكتابة. في لقائنا ببيروت أردت أن أوضح له أن ثورة الإنسان ومصيره التقنوعلمية هي لاشيء على الصعيد الكوني. فنحن لا نزال نحبو، إلا أن غرورنا هو غرور من إلتهم كل عقول البشر! هذه المرة كان هو من ضحك. برر الضحكة بأن ما يعنيه هو الإنسان ومصيره وليس ما يحدث بعيدا عنه. رغم جهلي أردت افهامه بأن الكون معنيّ بالإنسان في واقع الحال وليس العكس، فكل ما نحققه في هذا المجال العلمي وذاك هو محاكاة لما يحدث في الكون، فهدف علوم مثل البيولوجيا وهو محاكاة الخلق الرباني، وما التحكم بالتطور إلا من أدوات هذه المحاكاة. تكلمت قليلا عن البيولوجي والكاتب الفرنسي جاك روستان ، وأنت تعرف أن ضباب الجهل يفصلني عن صاحب فكرة (الإنسان البيولوجي) التي، وكما فهمت، يكون المقصود منها هو الإنسان الذي يقدر على التحكم بتطوره. لا أعرف هل تتفق معي بأن فكرته مواصلة ذكية لأفكار فرنسيس بيكون ورينيه ديكارت، وهذه كانت نائمة لغاية استيقاظها الكامل في القرن العشرين. لكن من يضمن تكيّف الجميع لهذه الثورات المتلاحقة؟ ألفنتوفلر

ينفي إمكانية التكيّف إذ ليس هناك غير (صدمة المستقل) التي لا يقدر الإنسان على امتصاصها، كما يجد أن إبدال السؤال (من هو الإنسان؟) بآخر : (من سيكونه الإنسان؟)، هو فوق طاقة هذا الحيوان العاقل. وكما تعرف فالإنسان غير قادر على تغيير العالم اذا لم يغيّر نفسه. ها أنني أسرح، ولكن لا أمرح!، مع هذه الفنتازيات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من جديد. وكم من مرة اعترفت لك بأن الكسل سيذبحني في يوم من الأيام. فأنا لا قدرة لي على التكرس الرهباني للخيال العلمي. هو مغر مثل جسد فينوس معاصرة! بالطبع هناك آلاف العذابات الأخرى. وأنت اقنعتني بأنها كلها تنحدر من جذع هذا الخيال. تكلمنا حينها عن رواية كورت فونيغات وبطلها ذلك المليونير المخبول قليلا والذي خاطب كتاب الخيال العلمي المؤتمرين. كان مخمورا أيضا. أسماهم بأبناء الكلبة الذين هم وحدهم من يتكلمون عن هذه التغيرات الفظيعة في العالم، عن الحياة التي هي مجرد رحلة في الكون لكنها ليست بالقصيرة، فقد تستمر مليارات السنين. أنهى خطبته التي جاءت، بالطبع، خارج برنامج المؤتمر بمديح آخر ممزوج بالشتيمة. وإذا لم تخني الذاكرة قال بما معناه : أنتم مؤلفو الخيال العلمي لا تعرفون ولو القليل عن الكتابة لكنكم، على أي حال، شعراء تكشفون عن قدر من الحساسية إزاء التحولات المهمة هو أكبر مما يملكه جميع أولئك الذين يكتبون بصورة أحسن. لتذهب الى الجحيم هذه الأقزام ذات الموهبة والتي تكتب بكل رقة عن مقطع صغير من حياة ما، واحدة لا غير، في حين أن الرهان هو على درب المجرة كله، ويخص تريبونات النفوس التي لم تولد بعد بل وأكبر من هذه الاعداد. هكذا هو فونيغات، يصعب بلع حقيقته! هل تعرف بأنني سخرت من نفسي حين فتحت نافذة هذه الغرفة ونظرت إلى الخارج الذي (يلبط) بملموسيته : ماذا تفعل يا رجل في هذا المكان؟ ألا ترتطم تفلسفاتك كلها في هذا الشارع السيء التبليط والخالي من المجاري؟ أليس هو الشبيه بأكثر من شارع أو زقاق في بغدادك؟ قد يكون الفارق الوحيد هو أن خدره لا يمزقه انفجار ما؟ إذا أردت التفلسف فعليك أن تمضي أبعد؟ لقد انتهى زمن العزلة والعيش الرتيب. اليوم ليس شبيها بالأمس. أما العزلة فصارت من الخطايا الكبرى ولأن الكل يحشرون أسئلتهم في حياتك. هكذا وقفت أمام النافذة حوالي نصف الساعة. كان الشارع قد لفظ آخر أصواته النهارية، ولم يبق غير صوت أو صوتين. ربما كان أحدهما لغراب جائع والآخر أزيز طائرة في البعيد. أكيد أنك انتبهت الى معاناتي مع الأصوات. تذكرت عائشة حين وقوفي أمام النافذة، صوتها عذب حتى حين تصل إلى أقصى انفعالها. الطبيعة تنفر من التنميط الصوتي!. نحن لم نتكلم كثيرا عن عالم الأصوات، وإذا كنا نتكلم فبالعلاقة مع المؤلفات الأدبية والموسيقية قبل كل شيء. وهو ليس سراً أخفيته أمامك إذا قلت الآن بأن عالم الأصوات هو منسي في عالم الكتابة. لا أقصد الأوصاف والانفعالات معها وخاصة الموسيقية بل التكرس لها الى حد ملموس. مارسيل بروست كرّس بضع صفحات لابتسامة واحدة، وأنا لا أعرف إن كان هناك أثر أدبي فعل مع الأصوات ولو مثلما فعله بروست مع الإبتسامة. هل تذكر صديقنا القديم صالح الذي يكون في أقصى السعادة والحبور حين يغرق في صخب الزقاق أو سوق الهرج؟ هل تذكر صوته؟ كان طموحه أن يصبح مغنيا أيضا. حتى أشعاره كانت صاخبة بل كانت هكذا عناوينها مثل (نشيج وحيد القرن)! يقول علماء الجسم أن الأذن هي جهاز نموذجي لإستقبال اهتزازت موجات الهواء وارسالها الى الدماغ حيث توجد مراكز السمع التي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحولها الى انطباعات صوتية. كذلك قرأت حينها أن وسائط السمع في قشرة المخ تحلل اتجاهات مصادر الصوت وتسمح بتنويع علوها وفرز مجموعاتها. لكن التحليل الدقيق للصوت يتم في المنطقة السمعية للنطق أي في منطقة الصدغ الأيسر، فهناك يسمح لنا المخ بفهم النطق المسموع. أرجو ألا تضحك! هذه معلومات ثمينة جدا، وأنت لا تضحك إذا أرجع أحدهم فورات جنون فرنسيس سكوت فتزجيرالد الى نقص كمية السكر في دمه مثلا. كانت هذه فورات تذكر بصرع دوستوفسكي. إذن دعني اواصل الكلام : جهازنا السمعي يحلل أولا علو الأصوات والوانها. الكلاب تسمع بصورة أفضل منا باربع مرات، أما الخفافيش فتفوق الكائنات كلها. هي تسمع حتى الأصوات من النوع الفائق أقوى من سمعي بخمسة آلاق. صرت اهتم بعالم الأصوات منذ أن أخذت الصواريخ تتساقط على بغداد في أولى الحروب. سقط حينها صاروخ ايراني في دجلة بعد أن عبر شارع حيفا وهو يطلق صوتا يعادل أكثر من مائة صفارة شرطي مرور! كنت أستمع آنذاك الى موسيقى شومان الناعمة. كانت النافذة موصدة إلا أن الصفارات اقتحمت الزجاج والجدران الأربعة. كما ارتعش قليلا مصباح السقف. فهمت حينها كامل تراجيديا البلد : وهي أن رئيسه يعشق القتال بشتى أشكاله سواء أكان عراكا للصبيان في الزقاق أم حربا فعلية تلتهم خزينة الدولة وتفني الشباب. هل سمعت بأن الجنين في عمر ستة أسابيع يبدأ الاستماع الى وجيب قلب الأم، والأطباء ينصحون النساء الحوامل بان يستمع الجنين أيضا في عمره 26 أسبوعا الى الموسيقى كي يأخذ الإيقاع واللحن مكانا في نفسه. من المؤسف أن أمهاتنا لم يستمعن الى موتسارت. فالطب أثبت بأن موتسارت يمنح المخ طاقة إضافية تساعد على تنسيق عملية التنفس وتحسن عمل القلب وإيقاع الموجات الدماغية. وهناك أيضا تأثيرها الايجابي على الجهاز العصبي... ينصح الأطباء بالاستماع، خاصة، الى كونشيرتات الكمان والسوناتات والسمفونيات.. ولا ينتهي مفعول موتسارت بهذا كله، بل صارت تستخدم موسيقاه في علاج أمراض السمع وعاهات النطق والصرع... ولاحظت مجموعة من الأطباء أن التلاميذ الذي يستمعون الى موتسارت يحصلون على نتائج أفضل في اختبارات الذكاء.. ألا تشعر بالكمد والغيظ حين كان رئيسنا لا يعرف وحتى من هو موتسارت؟ آمل أن حكامنا اليوم سيتلافون هذا الغلط الفظيع. فالضجيج هو مضر ومؤذ! هو لا يتفق مع ايقاع أجسامنا ويسرع في الإصابة بالطرش ويدخل الاضطراب على السلوك الطبيعي، كما يستثير الانفعالات السلبية وبينها الخوف كما أنه يخلق المتاعب للذاكرة. باختصار صار العراق كله مريضا خائفا ضعيف الذاكرة ينتفض عند سماعه صوت طير صغير، لذلك وجد العلاج في تصعيد الضجيج والذبح وإلى آخره! خصلتك السوبرمانية يا عزيزي أنك صبور وعقلاني ورواقي وذو ميل قوي إلى القيام بدور صبي الكشافة! أنا لا أصلح للقيام ولو بدور الضحية. إنها الجينات ومردودات تربيتنا التي تملك وصفة واحدة فقط : زرع الخوف في النفس وتقنين الكذب. فبدون هذا الأخير لا تحصل ولو على كسرة خبز! لا، أظن أن هذا الأرق اللعين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتكلم بديلا عني. فمرة أخرى أقود كل شيئ إلى أحد طرفي العصا.

لا أعرف ما الذي سأفعله هنا أو في مكان آخر. سأبحث عن عمل وأصدقاء، أي رابع المستحيلات في هذا الزمن الغريب. ها أنني أبالغ مرة أخرى. سأكتب ثانية وربما ثالثة أو رابعة لغاية عثوري على عنوان دائم. وإسلم لصديقك المؤبد. نعمان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإحالة: مفهومها وأهمّ أنواعها في الدراسات اللسانيّة المعاصرة.

مبروك الربيعي

قامت الإتجاهات اللسانيّة البنيوية، في جوانب كثيرة منها، على تحديد المبادئ التي تسمح بتمييز الوحدات اللغوية، مهما كان حجمها، عن بعضها البعض، و البحث في كيفيات ترابطها و في مختلف الوظائف التي تؤديها. ولقد أفرزت الدراسات منوالات إجرائية إنبنت على فرضيات سوسيّر في دروسه. وقد تعلق بعضها بمستوى الدال وتعلّق الآخر بمستوى المدلول، فقد ميّز تروبا تسكوي بين الصوت والصوتم، وأقرّ مبدأ الوظيفة Fonction والزم به الفونولوجيّ، كما ميز بين ضربين من الوظائف هما الوظيفة التمييزية La Fonction distinctive ومجالها العلاقات الجدولية والوظيفة التفارقية La Fonction contrastive ومجالها العلاقات السياقية. وكان من نتائج عمله الوصول إلى تحديد دقيق لأصناف الأصوات بعد تخليصها من التحققات العينية وذلك بالتمسك بالثوابت وإهمال المتغيرات، أمّا هيلمسليف فإنّه إنصرف إلى مستوى المدلول معتبرا أن الدراسات اللغوية قد تمكنت من تحليل مستوى التعبير Expression وإرجاعه إلى عدد قليل من الصور Figures وسعى إعتمادا على أدوات تحليلية تعود جذورها إلى مصادر مختلفة، وبالمحافظة على إجراء الإستبدال Commutation والمقياس التمييزي، اللذين يعودان إلى تروبا تسكوي، إلى بناء نظريّة تمكن من إرجاع ما لا يتناهى عدده في مستوى مضمون الوحدات اللغوية Contenu إلى صور قليلة(1).

ولم يقع تجاوز الثنائية: شكل/محتوى والإهتمام بالمرجع وبعلاقة اللغة بالواقع إلا في إطار ما يعرف بالدراسات التداولية التي فتحت أبوابا من البحث حرصت اللّسانيات البنيوية على إيصادها.

1- علاقة اللغة بالخارج في الدراسات اللسانية :

اعتبر المرجع أو الخارج Le référent في الابحاث اللغوية التي وجهت اللسانيات الحديثة في القرن العشرين طرفا غير ذي قيمة مقارنة بالطرفين الآخرين من المثلث العلامي : الدال والمدلول : Le signifiant et le signifié فقد الح كل من بيرس وسوسير على الدور الهامشي للمرجع في تعريف العلامة اللغوية(2) ويبدو أن هذا الموقف من المرجع كان متلازما مع مواقف أخرى شملت المعنى والمقام أو السياق الخارجي Contexte extra linguisitique ومتصلا اتصالا مباشرا بكيفية تحديد وجوه اتصال اللغة بالكون. فقد واكب استبعاد المعنى والمقام من الدرس اللّساني تهميش المرجع، وتزامن ادماجهما مع إعادة الاعتبار له. ولاشك أن المتتبع لتاريخ اللسانيات يلاحظ فيه ضربا من الدوران والتردد بين تضييق موضوعها وحصره في مجال محدد وبين توسيعه واستعادة ما تم واقصاؤه في المراحل الأولى. تجد التضييق عند سوسير عندما قام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باستبعاد الجانب المنجز من الظاهرة اللغوية منطلقا في ذلك من تعريف يرى فيه اللغة شكلا لا مادة، ومميزا، في صيغة تفاضلية، بين ضربين من اللسانيات هما لسانيات اللغة ولسانيات الكلام. كما تجد التضييق أيضا في البحوث الأمريكية عند بلومفيلد الذي لم يعتد بالمعنى وفي المدرسة التوليدية التي أهملته هي الأخرى لا سيما في مراحلها الاولى، ثم عادت الى الأخذ به تحت ضغط عدد من الأصوات النقدية. كما أهملت المقام من جهازها النظريّ ويمكن أن نتبيّن هامشية دور المقام في ما كتبه ليونس أيضا بخصوص امكانية الاستغناء عن ضمائر المتكلم والمخاطب في السلسلة الكلامية(3) وتجد التوسيع خاصة في الدراسات التي لم تتخذ الجملة الحد الاقصى الذي ينتهي عنده موضوع اللسانيات ولم تحرص على تكريس ابعاد الشقة بين الجهاز والاستعمال والتشبث بمفهوم استقلالية النظام اللغوي وانغلاقه على نفسه. وكان من نتائج ذلك ان اقحمت اللسانيات، ضمن اهتماماتها ما كانت أقصته من قبل وعقدت الصلة بميادين اعتبرتها، سابقا، مما يمكن ان يخرجها عن النهج العلمي ونعني بذلك ميادين علم النفس وعلم الاجتماع والنقد الأدبي وغيرها، ولعل اهم ما تمت مراجعته هو تجاوز المفاضلة بين عناصر أضلاع المثلث العلاميّ وتنزيل دراسة علاقة الوحدات اللغوية بالعالم الخارجي المنزلة نفسها التي لعلاقة الدوال بالمدلولات وإثراء الجانب الدلالي بعدم الاقتصار على المتصورات الذهنية، وانما تجاوز ذلك إلى المراجع في الكون ومحاولة تبيّن كيفيات ارتباط العلامات اللغوية (الدوال في ارتباطها بالمدلولات) بما يوافقها من أشياء في الواقع.

ان علاقة اللغة بالخارج من القضايا التي تزاحمت فيها الاختصاصات وتباينت بشانها وجهات النظر(فلاسفة اللغة وعلماء الدلالة واللغويين)، وقد التقت أغلب الاتجاهات في اعتبار الخارج حقيقة غير لغوية، وفي التمييز بينه وبين المعنى ولكن محل الخلاف بينهما تمثل في ما اذا كانت اللغة متصلة بالضرورة بهذا الخارج أم لا؟

فاذا كان سوسيروهيمسليف يلحان على الفصل بين اللغة والخارج، فان فريجه يقول بالاتصال الضروري بينهما، واذا كان سوسير قد قصر موضوع اللسانيات على الجانب اللفظي من الوحدات اللغوية والمدلولات من حيث هي متصورات ذهنية، فان فريجه قد زهد في الجانب اللفظي وأولى الجانب الدلالي عناية كبيرة دون ان يفرّط في المرجع كما فعل سوسير ودون ان يعتبره داخلا في بنية اللغة ايضا(4).

ان نقطة الاختلاف الاساسية بين المناطقة وفلاسفة اللغة واللغويين وعلماء الدلالة تتمثل - كما ضبطها محمد الشاوش - في الحد الذي يجب ان يقف عنده موضوع الدراسة اللغوية : الاقتصار على أشكال العبارة او تجاوزها الى المدلولات باعتبارها متصورات ذهنية، او تجاوز كل ذلك الى علاقتها بالاشياء المناسبة لها في العالم الخارجي دون ان تصبح تلك الاشياء من المادة اللغوية(5).

اما في ما يتعلق بوجوه اتصال اللغة بالكون، فان العلاقة بينهما لا تتجاوز نظريا ثلاثة أصناف : فاما ان توجه اللغة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكون وتخضعه لابنيتها، واما ان يوجه الكون الابنية اللغوية ويجعلها متناسبة مع خصائصه، واما ان تكون العلاقة بينهما قائمة على التفاعل والتعامل المتبادلين. ولا نظن، بعدما شهدته اللسانيات من تطور، وما افرزته الساحة العلمية من بحوث ذات منحى تداولي، ان القول بتمام القطيعة بينهما اصبح له ما يبرره. ويميل عدد من اللسانيين منهم خاصة بنفنيست الى القول بخضوع الفكر او ما سماه بـ:

"Notre pensée" و "Ce que nous avons dans l'esprit" و Ce que nous voulons dire : un contenu de pensée fort difficile à définir en soi.
Ce contenu reçoit forme quand il est énoncé et seulement ainsi. Il reçoit forme de la langue et dans la langue.

اللغة، وأنه ظل دونها مادة يعسر تعريفها في ذاتها. ولا يمكن أن يتشكل على نحو ما الا من خلالها يقول:

ويذهب بنفنيست إلى ابعد من ذلك عندما يعتبر اللغة هي شرط تحقق الفكر وأداة معرفة العالم يقول في صيغة تأليفية بعدما حلل الفكرة:

Bref, ce contenu doit passer par la langue et en emprunter les cadres

La forme linguistique est donc non seulement la condition de transmissibilté, mais d'abord la condition de réalisation de la pensée(6)

وقد تعرض محمد الشاوش الى هذا الرأي بالنقد معتبرا ان علاقة اللغة بالكون لا تجري في اتجاه أحادي تكون اللغة فيه مؤثرة والكون متأثرا، ورأى ان علاقة التاثير متبادلة بينهما. فاذا «صح ان الفكر رهين اللغة، وان ادراكنا للكون خاضع للغة التي بها نعبّر عن ذلك الادراك، فاننا نعتقد الى ذلك ان اللغة لم توضع جزافا بل انها وضعت لتناسب العالم وان البحث عن أثر اللغة في صورة ادراكنا للعالم ليس باكبر شأنا ولا أعظم أهمية من البحث عن أثر العالم في توجيه النظام اللغوي وجهة أو جهات معينة دون أخرى(7). واستدل الشاوش على ذلك بما لاحظه في مستويات عديدة يكون لطبيعة العالم وخصائص الأشياء فيه دور في توجيه الأبنية اللغوية الى الامكان والجودة. ومثل لذلك بصياغة المقطع وتوسيع الجذر واشتقاق الصيّغ وتعليق حروف الجر وتصريف وجوه الاضافة الى مختلف المعاني(8).

2ـ قيام الدرس اللساني على تحديد الوحدات اللغوية:

نتبيّن في ما حظي به مفهوم العلامة من اهمية في قيام النظرية اللسانية. فقد اعتبره ديكرو وتودوروف في معجمهما الموسوعي، المفهوم الاساسي لكل علم يتخذ اللغة موضوع بحثه رغم ما يتسم به من صعوبة في التعريف(9) كما تركز تعريف سوسير للغة عليه عندما اعتبرها نظاما من العلامات(10)، ويتمثل موضوع الدراسة اللسانية في تلك العلامات مع ما بينها من علاقات(11).

وإذا أنت تركت جانبا هذه التحديدات العامة، وبحثت في صلب أمهات النظريات اللسانية لاحظت مقدار ما اولاه اربابها من عناية بتحديد الوحدات اللغوية. وابرز ما اعتمد في ذلك حالتان رئيسيتان هما الاختلاف والتماثل.

وقد مثل مفهوم القيمة La Valeur معيارا للكشف عن ذلك. فنحن نحكم مثلا على وحدتين بانهما متحدتا الهوية اذا اتفقتا في القيمة، ونحكم على وحدتين بانهما مختلفتان اذا لم تكن لهما القيمة نفسها(12).

ان اعتماد الاختلاف والتماثل ومفهوم القيمة يؤكد أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعريف وحدات لغة ما لا يكون بنفسه، وانما يكون حسب ما بينها، داخل نفس الجدول من علاقات. وقد اصطلح بيرس على هذه الخاصية للوحدات اللغوية بـ : "interprétant" أو "Connaissance collatérale" (13). أما المدرسة التوزيعية، فانها اعتمدت في تحديد الوحدات اللغوية وتعيينها، مفاهيم تقوم على الاتفاق في الصيغة والتوزيع(14). وقد لقيت هذه المفاهيم قبولا حسنا وتبناها اللسانيون وظهرت عندهم تحت تسميات جديدة مثل شكل المحتوى "Forme de contenu" عند هيلمسليف (1899 ـ 1965) و "L'interprétance" عند بنفنيست (1902 ـ 1976) وهي تسمية تبناها أصحاب المعجم الموسوعي في اللسانيات(15).

كما تجد في الدراسات اللسانية طرقا أخرى في التمييز بين الوحدات اللغوية منها اعتماد الثنائي : نمطي/اجرائي Type/occurence وهما مفهومان يعود الأول منهما الى اللغة من حيث جهاز Langue أو الى مجال القدرة Compétence حسب مصطلح تشومسكي. ويعود الثاني الى مجال الخطاب Discours او الانجاز Performance (16). ويتمثل الفرق بينهما في الاختلاف بين العلامة اللغوية من حيث هي كيان مجرد ووحدة نظامية وبين مختلف المعاني الحاصلة من استعمالها. ولا تجرى هذه المقابلة في مستوى الوحدات اللغوية المفردة فقط، وانما تجرى أيضا في مستوى الجمل والنصوص(17).

3ـ كيفية ارتباط الوحدات اللغوية بالخارج :

كثيرا ما أشير في شأن اللغة، بانها نظام متشعب(18). ومردّ هذا التشعب تعدد المستويات فيها وكثرة الظواهر الداخلة في تكوين هذه المستويات وتقاطع بعضها مع البعض الآخر. ويمكن أن نعتبر من مظاهر تشعب الظاهرة اللغوية ايضا اختلاف الوحدات اللغوية في كيفية ارتباطها بالخارج واتصالها بالواقع غير اللغوي على أنحاء متباينة، وتثير هذه المسالة قضية كيفية تعيين الوحدات اللغوية لمراجعها، وهي مسالة ظلت مهمشة لفترة طويلة من تاريخ اللسانيات الحديثة لشدة التشبث بمفهوم الفيضية Immanence وسيطرة التصورات القائمة على اعتبارات شكلية في دراسة اللغة واقصاء المعنى وكافة المعطيات التداولية، إلا ان هذه التصورات بدأت تنحصر بداية من السبعينات من القرن الماضي وتواجه بالخروج عنها والضيق بها. فقد اعتبر ملنار ان وظيفة اللغة هي تعيين المرجع، وان هذه الوظيفة التعيينية من مشاغل اللسانيات(19).

وحريّ بنا أن نشير ههنا الى ان قيمة الخارج لم تكن كذلك عند المناطقة في بداية القرن الماضي، ففي الوقت الذي كان اللسانيون يزهدون فيه وينأون بالدرس اللساني عنه، كان الآخرون مهتمين به، فقد اعتبر فيتجنشتين ان وظيفة العلامة اللغوية هي الدلالة على شيء وتحديد مرجع معين(20). وقد كشفت عودة المرجع الى الدرس اللساني في إطار الدراسات المهتمة بتحليل الخطاب ونحو النص ان فلاسفة اللغة والمناطقة كانوا أقدر على رؤية ما في اللغة من اللغويين أنفسهم.

3 ـ 1 تنوّع الوحدات اللّغوية يفضي الى طرق ارتباطها بالخارج :

تتكون العلامة اللغوية من توليف بين متصور ذهني

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصورة اكسوستيكية هما ما اطلق عليهما اسم المدلول والدال، وهما عنصران متلاحمان التحاما شديدا ويقتضي وجود احدهما وجود الآخر(21). ويتفق هذان المكونان في ان موطنهما الذهن ويوافقان شيئا له وجود من الخارج اما موجودا حقيقيا في الواقع وإما وجودا ذهنيا في اطار ما اطلق عليه اسم «العوالم الممكنة» التي تبنى بالخطاب.

وتعرف العلاقة التي تجمع بين وحدة لغوية اثناء استعمالها في خطاب ما من جهة، والشيء الموجود في الكون من جهة ثانية باسم الاحالة.

أولا : ان هذا التقسيم الثلاثي لمجالات العلامة اللغوية (الدال والمدلول والمرجع) يدفعنا الى الملاحظات التالية:

أولا : ان هذا التقسيم يوفر، ظاهريا على الاقل، قدرا كبيرا من البساطة والشمول لانه يمكن من استيعاب عدد غير محدود من الوحدات اللغوية وارجعها الى مجالات ثلاثة، ولكن ليستقيم ذلك ينبغي ان يتحقق شرط الملاءمة. اذا لا يكفي ان يقتصد المنظر في الاصول حتى تكون دراسته علمية، انّما يجب أيضا ان لا تنطبق تلك الاصول على وحدات دون اخرى.

ثانيا : يبدو ان هذا التقسيم تم استخراجه انطلاقا من بحث يرى الوحدات اللغوية من حيث هي كيانات مجردة لا وجود لها الا في الجهاز ودون ان يلتفت الى ما يمكن ان يحدثه الاستعمال فيها من أدوار تاخذ اشكالا مختلفة فقد تلتقي كلمتان او اكثر في الدال والمدلول ولكنهما تختلفان في المرجع ودليل ذلك التقارن الاحالي في المثال التالي :

1 ـ اشترى صديق لي سيارة شعبية من نوع بيجو 106 واشتريت انا واحدة ايضا.

فالسيارتان لهما نفس الدال ونفس المدلول ولكن المرجع مختلف باعتبار وجود سيارتين. وهكذا فان السيارة واحدة دالا ومدلولا ومرجعا اذا نظرت اليها باعتبارها وحدة مجردة اما اذا نظرت اليها مستعملة في سياق معين فان الأمر مختلف ...

ثالثا : يبدو ان القضايا التي تثيرها العلامة اللغوية في علاقتها بالمرجع اكثر تعقيدا من القضايا التي يثيرها الدال والمدلول في اتصال احدهما بالآخر. كما اننا نعتقد ان الحكم على العلاقة بين الدال والمدلول بانها اعتباطية كما هو الامر عند سوسير(24)، او انها ضرورية كما هو الشان عند بنفنيست(25). وتحويله الاعتباطية الى علاقة العلامة اللغوية ذاتها بالمرجع لا يقف على ما في ظاهره من تشعب وتنوع ولا يجيب على سؤال جوهري تعمدت اللسانيات ذات المنحى الشكليّ اهماله وهو كيف تتصل مختلف العلامات اللغوية بهذا الخارج؟ أو بعبارات الفلاسفة : كيف تتصل الكلمات بالأشياء؟ وما هي مختلف الإواليّات المعتمدة في ذلك؟

لقد عد ماير ميشال، في اطار تقديمه لنظرية ويتقنستن، قدرة اللغة على تعيين مرجع ليس منها بوسائل من صلبها معجزة وشبّهها بالغشاء الرقيق الذي يحجب الكون ولا يكاد يرى(26).

رابعا : هذه الملاحظة تتويج للملاحظات السابقة وافضاء بما انعقدت عليه هذه الفقرة وتتمثل في ان ما صورته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللسانيات الشكلية من وحدة في اطار التنظير لمفهوم العلامة اللغوية انما هو، في واقع الامر تعدد واختلاف، ذلك ان هذه المجالات الثلاثة (الدال والمدلول والمرجع) لا تتوفر في جميع الوحدات اللغوية ولا تجري فيها على نحو واحد على الاقل ان وقع الاكتفاء بالنظر اليها منعزلة وقبل دخولها في العلاقات السياقية فلئن امكن توفرها جميعا في الوحدات المعجمية من قبيل اسماء الذوات نحو كتاب وفرس الخ.. فانه ليس بالامكان الظفر بها كلها، وعلى الدرجة نفسها من الوضوح في الوحدات النحوية كما ان الاسماء الاعلام تفتقد الى الدلالة وتتوفر على المقوّمين الصوتي والاحالي. أما العناصر الاشارية فإن الامر فيها يجري على نحو خاص لار تباطه بعملية التخاطب. فهي وحدات ذات إحالة وليست ذات دلالة واما العناصر الاحالية القبلية والبعدية فانها لا تتوفر، في ذاتها، لا على دالة ولا على احالة وانما ياتيها ذلك من غيرها. ولابد من الاشارة في هذا السياق الى ما بين الباحثين من اختلاف في الآراء ووجهات النظر فيما يتعلق بتوفر الوحدات اللغوية توفرا كليا أو جزئيا أو خلوّها من هذه المقومات الثلاثة. نورد اطرافا منه كلما اقتضى السياق ذلك. وقد جمع محمد الشاوش ما نحن بصدد الحديث بشانه من اختلاف الوحدات اللغوية في استجابتها للأركان المكونة لها في ثلاث صور لخصها في الجدول التالي : (27)

	الأمثلة	نوع الخارج	المصطلح	الدلالة	الخارج/المرجع
الصورة 1	نـــاقـــة	غير تخاطبي	وحدة إشارية	+	+
الصورة 2	زيـــد	غير تخاطبي	وحدة إشارية	–	+
	أنا / هنا	تخاطبي	وحدة إشارية	–	+
الصورة 3	هـــو	تخاطبي	وحدة إحالية	–	–

وسنعمل في ما يلي على استقصاء القول في كيفيات اتصال مختلف الوحدات اللغوية بمراجعتها ونتتبع العوامل المحققة لهذا الاتصال ونكشف عن طبيعتها. ونورد قبل ذلك الفقرة التالية تاكيدا لأهمية المرجع.

3 ـ 2 ـ تحديد المرجع عمل لغوي كسائر الأعمال اللغوية:

قد يكون من المفارقات العجيبة ان تكون اللغة محملة بطاقتين متباينتين : طاقة أولى تمكن المسعمل من تبليغ افكاره والتواصل مع الآخرين وطاقة ثانية تتمثل في ما تتضمنه كثير من مفرداتها وجملها من غموض قد يصل درجة الابهام احيانا لا سيما إذا لم يقع الالمام الماما كافيا بملابسات الحدث الكلامي. ومن امثلة ذلك نذكر باب المشترك في اللغة او ما اتفق لفظه واختلف معناه(28). وقد دعا هذا الامر بعض الفلاسفة والمناطقة

المعاصرين رسل وفتجنشتين الى اقامة لغة مثالية تعتمد الرمز و «تخلو من عيوب اللغة العادية» و «يكون كل اسم فيها دالا على مسمى محدد»(29).

ونعتقد ان الرهان الاسمى للبحوث المهتمة باللغة لاسيما ذات الاتجاه التداولي هو الوصول الى تدبّر تام لمختلف اشكال الخطاب. ويكون ذلك عبر اختيار المعنى المناسب للمقام خاصة اذا تعلق الامر بصيغ وأبنية لغوية تحتمل تاويلات شتى، كما يكون عبر تعيين المراجع المناسبة للوحدات اللغوية. ويعد تطابق المرجع الذي يضبطه المخاطب اثناء فك الرسالة مع المرجع الذي قصده المتكلم اثناء التركيب معيارا لنجاح هذا النوع من الاعمال اللغوية(30).

والنتيجة التي ننتهي اليها، في هذه الفقرة، هي ان تحديد مراجع الوحدات اللغوية سواء أكان «بصورة كلية في شكل جمل تتعلق بوضعيات ملموسة معينة» أم «في صورة وحدات جزئية تتعلق بالاشياء العامة أو الخاصة»(31) لا يقل قيمة عن تحليل الاشكال الدلالية وكشف معانيها انطلاقا من تحديد علاقة بعضها ببعض ورصد ما بينها من اختلاف وتماثل.

3ـ3ـ تصنيف الوحدات اللغوية حسب طرق ارتباطها بالخارج في الدراسات اللسانية :

اقتضى تعدد العناصر المكونة للظاهرة اللغوية من المشتغلين عليها، سواء أكان ذلك في النحو القديم أو في اللسانيات الحديثة، اعتماد مبدأ التصنيف لانه يمكن من استعاب شتات اللغة. وتعرّف التصنيفية اللغوية بانها مجموعة من الأقسام يدخل بعضها في تكوين البعض الآخر» و «انها ليست مجرد ترتيب وتبويب بل هي اقسام كل قسم منها يمثّل وحدة متماسكة منظمة يدخل ضمن وحدة أكبر حسب علاقات مقننة مضبوطة، وذلك بطريقة تدريجية تحافظ على وحدة القسم الأصغر وتماسكه الداخلي بقدر ما تضمن المحافظة على وحدة القسم الاكبر وتماسكه»(32). ولا نهتم في هذا السياق باهمية التصنيف من حيث هو آلية عمل يتوخاها اللغوي، وانما نركّز على المعايير المعتمدة اثناء القيام بالعمل التصنيفي.

يجد المتتبع للمؤلفات النحوية القديمة واللسانية الحديثة طرقا متعددة في التصنيف وذلك حسب الانتماء المقولي للوحدة اللغوية كأن تكون اسما أو فعلا أو حرفا، أو حسب المستوى الذي تجري فيه الظاهرة (صوتي أو صرفي أو تركيبي أو دلالي). فالاسماء تقسّم حسب دلالتها على الزمان الى ماضية ومضارعة وحسب علاقتها داخل التركيب الى لازمة ومتعدية وتقسّم الحروف حسب مفهوم العمل مثلا إلى عاملة وهاملة. اما الجمل فتقسّم حسب مفهوم المحل الى جمل لها محل وأخرى لا محل لها. وتصنّف تصنيفا ذاتيا الى اسمية وفعلية وتصنّف موقعيا الى ابتدائية واستئنافية واعتراضية. ونجد في أحد كتب لتنيار تسنيار عرضا لاصناف كثيرة من الكلمات والجمل حسب معايير متباينة وفي ما يلي نماذج من هذه الاصناف :

- Mots pleins et mots vides/Mots constitutifs et mots subsidiaires/Mots variables et mots invariables(33):
- La phrase verbale, la phrase substantivale, la phrase adjectivale et la phrase adverbiale(34)

ونعتقد ان الوحدات اللغوية يمكن ان تصنّف تصنيفا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يراعى فيه كيفية اتصالها بالخارج. وقد لاحظ الدارسون ذلك وسعوا الى ضبط هذه الكيفيات. فأركيوني مثلا حددت ثلاثة انواع من الاحالة هي :

- الاحالة المطلقة Référence absolue وتتعلق بالوحدات التي تتصل بالخارج اتصالا لا يتوقف على شيء غيرها تقول :

Nous parlons de référence absolue dans la mesure seulement où, pour dénommer; il suffit de prendre en considération cet objet, sans l'apport d'aucune information annexe(35).

- يتعلق النوع الثاني من الاحالة بالوحدات التي يتوقف اتصالها بالخارج على وحدات أخرى لها حضور في السياق اللغوي Référence relative au contexte linguistique وللتمييز بين هذين النوعين من الاحالة ضربت أركيوني بعض الأمثلة منها :

2- يقطن بيار في ليون : إحالة مطلقة

3 - يقطن بيار في جنوب باريس : احالة نصية لارتباطها بعنصر آخر داخل السياق اللغوي أي أن كلمة «جنوب» لا تتصل بالخارج إلا بعد اتصالها بكلمة «باريس».

- يتمثل النوع الثالث في العناصر الإشارية التي يتوقف اتصالها بالخارج على عملية التخاطب ونجد عند آن ربول تصنيفا خماسيا لاشكال الاحالة نحيل عليه ولا نحلله(36).

3-3-1- الإحالة الاشارية

يشير مصطلح دايكتيك أو شيفتر الى قائمة من الوحدات اللغوية اختلف اللسانيون في عددها، وتتغيّر معانيها باختلاف السياقات التي ترد فيها(37). وقد بدأ استعمال هذا المصطلح بداية من النصف الثاني من القرن الثامن عشر وهو مأخوذ من كلمة دايكسيس التي تعود جذورها الى النحو الاغريقي(38). وقد لقيت هذه العناصر اللغوية اهتماما كبيرا لا سيما في الدراسات التداولية التي تعتد بالمقام وبالمعنى وتولي علاقة المستعمل بالعلامات اللسانية مكانة متميزة، وتبحث في مظاهر الذاتية في اللغة Subjectivité واذا كانت هذه الوحدات الاشارية وغيرها من الظواهر ذات الصلة بها لم تكن في مركز اهتمامات الدراسات اللسانية ذات المنحى الشكلي(39)، فان هذا الفقر قد انقلب ثراء بعد ان تداركت اللسانيات ما كانت أقصته في البداية. ويجد الباحث اليوم، كمّا هائلا من الدراسات في هذا الشأن ليس من اهدافنا، في هذا البحث، ولا من استطاعتنا الالمام به، وانما حسبنا ان نلمّع الى ما في الظاهرة من تشعب وأن نشير الى اطراف منه غيبتها اللسانيات البنيوية عمدا.

3-3-1-1- هل للعناصر الاشارية دلالة واحالة كسائر الوحدات اللغوية ؟

أشرنا، في الفقرة السابقة الى أن من بين التصنيفات الغربية للكلمات تصنيفها الى مملوءة وفارغة. ومن القائلين بذلك تنيار وبنفنيست. ومعيار التمييز بين الصنفين هو تحقيق الوظيفة الدلالية في الكلمات المملوءة وتعطلها في الكلمات الفارغة. وقد ضرب تنيار من الصنف الاول كلمات نحو حصان، ومن الثاني الألف واللام في العربية و le في الفرنسية و DAS في الالمانية و He في الانقليزية. وهي ادوات وظيفتها تحديد مقولات الكلمات المملوءة(40). أما بنفنيست فالوحدات المملوءة عنده هي تلك التي لها ما يوافقها في «عالم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأعيان» ولها ما يناسبها في «عالم الأذهان» حسب عبارة القدامى. والوحدات الفارغة لا تحيّل الا على المقام أو المقال، أما خارج الخطاب فهي اشكال فارغة. ومن هذه الوحدات ضميري المتكلم والمخاطب والظروف وأسماء الاشارة اذا كانت مفسراتها مقامية(41).

إن ما يميز هذا الصنف من العلامات، حسب بنفنيست ، هو انها لا تحيل على مفاهيم قارة وموضوعية، وانما هي تتلون حسب السياقات التي يستخدمها فيها المتكلم. انها وحدات مرشحة وضعا، الى أن تتلبس، في كل مرة نستعملها، بمرجع جديد. وبذلك فإن حقيقتها تتأتى من الخطاب لا من خارجه. يقول متحدثا عن ضميري المتكلم والمخاطب :

"Ces formes prominales" ne renvoient pas à la "réalité" ni a des positions "objectifs" dans l'espace ou dans le temps, mais à l'énonciation, chaque fois unique, qui les contient et réfléchissent ainsi leur propre emploi".(42)

واذا كان بنفنيست قد جرد هذه الوحدات من الدلالة وربط احالتها بالخطاب الذي تجري فيه، فان للسانيين آخرين مواقف مغايرة. فجاكبسون مثلا يرى أن الضمير ليس وحدة فارغة من الدلالة وان كان لا يختص بمسمى محدد(43)، ويلتقي يسبرسن مع هيسرل في اثبات الدلالة لهذه الوحدات ولكنها دلالة متغيرة أو متجددة حسب تغير المقام(44). وقدمت أركيوني رأيا مخالفا للآراء السابقة. فهي لا تنفي الدلالة عن هذه الوحدات كما فعل بنفنيست وبول ريكور(45). ولا تجعلها متغيرة بتغيّر المقام كما فعل يسبرسن وهيسرل، وانما تميز بين مجال الدلالة ومجال الاحالة. والذي يتغير حسب هذه الباحثة، من مقام إلى آخر، هو المرجع، أما الدلالة فتظل ثابتة تقول : «ما يتغيّر حسب السياق هو مرجع العنصر الاشاري وليس دلالته»(46).

،نجد عند محمد الشاوش رأيا طريفا لم نجده عند اللسانيين الغربيين ويتمثل في التقريب بين هذه العناصر وسائر الوحدات الاخرى. فقد ذهب إلى أن الفرق لا يكمن في «طبيعة هذه الوحدات وانما في طبيعة العالم الذي تحيل عليه، فالضمائر وحدات لغوية لها دلالة وتحيل على عناصر من عالم الخطاب، اما سائر الوحدات فلها هي أيضا دلالة واحالة لكن احالتها من غير عالم الخطاب»(47).

والنتيجة التي ننتهي اليها هي ان هذه العناصر الاشارية تتوفر على دلالة ولكنها ليست تلك التي تسمح باندراجها في المعجم كسائر الوحدات المعجمية، وانما هي دلالات نحوية تتمثل في ادوار التخاطب والمعاني الصرفية المقولية كالجنس والعدد والمعاني الاعرابية.

وإذ ثبت عندك ذلك تبينت ان الحكم على هذه العناصر بالفراغ فيه تغليب للمعنى المعجمي على سائر المعاني. وقد قاد هذا الاعتبار ملنار الى ان يعتمد مفهوم التشبع المعنوي الذي قسّم بمقتضاه، الوحدات اللغويةوتكون فيه العناصر الاشارية ضعيفة التشبع معنويا (48).

3 ـ 3 ـ 1 ـ 2 ـ دور المقام في تحديد مرجع العناصر الاشارية :

قد يستغرب المستعمل العادي للغة ما يتحدث عنه اللسانيون المختصون من صعوبة في تحديد المقصود بالمقام. وما يجردونه من مكونات يتركب منها. وليس من

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

اهدافنا المقارنة بين مختلف المكونات التي حددها الدارسون، ولا البحث في الفروق القائمة بين المناويل اللسانية في ضبطها لمفهوم المقام(49). ولكننا سنستخدمه في معناه المألوف الذي نصوغه اعتمادا على مقال لوالتر دي ملدار كما يلي : اللغة نظام من العلامات لكل علامة معنى محدد ومرجع خاص. واذا لم تستجب بعض العلامات لذلك كما هو الشأن بالنسبة الى العناصر الاشارية، فان المقام يتكفل بتحقيقه(50).

يرى ملنار ان تعيين مرجع وحدة لغوية ما يتوقف على دلالتها المعجمية وأحدث اصطلاحا جديدا ميّز بمقتضاه بين Référence actuelle ويوافق مرجع الوحدة اللغوية وبين Référence virtuelle ويوافق دلالتها المعجمية كما يرى انه اذا كان للوحدة اللغوية دلالة خارج الاستعمال، فانها لا تكتسب مرجعا الا داخله. وبما أن العناصر الاشارية لا دلالة معجمية لها، فان مرجعها لا يمكن أن يتحدد وفق هذا الشرط، وانما يحدده السياق المقامي، ويضيف ملنار تمييزا اصطلاحيا آخر في هذا السياق تكون فيه العناصر ذات الدلالة المعجمية قائمة الذات مرجعيا .تقول آن رابول:

"On a ainsi une distinction pami les termes référentiels entre les termes qui sont dotés d'une référence virtuelle et d'une autonomie référentielle et ceux qui sont dépourvus de référence et d'autonomie référentielle"(51).

3ـ3ـ2ـ الاحالة القبلية :

نشير في البداية، الى اشكال اصطلاحي يتمثل في تمييز اللسانيين بين تسميتين حسب موقع المفسر أو المورد الدلالي بالنسبة الى العائد. فاذا كان المفسر متقدما على العائد تسمى الظاهرة Anaphore واذا كان المفسر متقدما على العائد تسمى الظاهرة Cataphore وقد كان المصطلح الاول يدل على الاستخدامين معا ثم استقل كل واحد منهما باستخدام خاص بداية من الثلث الاول من القرن العشرين(52).

وتضم العوائد اصنافا كثيرة من الكلمات منها اسماء الاشارة اذا كان مفسرها مقاليا وضمير الغائب واسماء الموصول وبعض الصفات والافعال والظروف(52). وتظل هذه الكلمات فارغة ولا تملأ الا داخل الجملة عندما يقع ربطها بمفسراتها. وقد شبهها تنيار بالفوانيس الكهربائية التي لا تشتعل الا اذا وقع ربطها بمصدر الطاقة(52).

إن تعدد الوحدات اللغوية الداخلة في تكوين هذا النوع من الاحالة وتقاطع بعضها مع انواع اخرى من الاحالة شأن اسماء الاشارة التي يمكن ان يكون مفسرها مقاميا أو مقاليا، وكذلك ضمير الغائب، وحتى ضميري المتكلم. والمخاطب يؤكد ان هذه المسائل على درجة من التشعّب يعسر معه الالمام بها في مثل هذا البحث. وعليه فان اهتمامنا بها لا يتجاوز كيفية ارتباطها بالخارج.

3ـ3ـ2ـ1ـ العناصر الاحالية القبلية وحدات مبهمة :

الابهام مصطلح يشار به الى وحدات كثيرة ليست العناصر الاحالية القبلية الا صنفا منها، اذ يشمل ايضا الحروف والوحدات المعجمية و المركبات وتحتاج المبهمات جميعا الى ما يرفع الابهام عنها والا انتقضت الوظيفة الاساسية للغة وهي التواصل. وقد يتصور الابهام في الوحدات اللغوية وهي في مستوى الجهاز. اما اذا دخلت حيز الاستعمال فلا يمكن ات يتصور فيها ذلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بأي حال من احوال، اذ كيف يمكن لمستعمل اللغة ان يحقق وظيفة الابلاغ والبيان بواسطة وحدات مبهمة، ولكن ما المقصود بالابهام في هذه الوحدات ؟

من التعريفات المتواترة، عند النحاة، للاسم هو انه ما دل على شيء بنفسه. واذا انت اجريت هذا القيد على العناصر الاحالية القبلية لاحظت عدم استجابتها له لانها لا تدل على شيء شفاف كما تدل على ذلك أسماء الذوات مثلا. وأقصى ما فيها مقولات نحوية مثل الجنس والعدد. ولكي نحيل على الخارج لابدّ من توفر رافع للابهام عنها.

3ـ3ـ2ـ2ـ دور السياق اللغوي في تحديد مرجع العناصر الاحالية القبلية :

اذا كانت العناصر الاشارية تحيل على الخارج مباشرة وتكتمل دلالتها بتوفر المرجع في الواقع اثناء عملية التخاطب، فان العناصر الاحالية القبلية لا تحيل على الخارج الا بعد ان تقترن داخل السياق اللغوي، بما يرفع الابهام عنها. فالضمير الغائب «هو» في الملفوظ التالي لا يرتبط بالخارج مباشرة وانما يعود على مفسره أولا، ثم يحيل هذا المفسر على الواقع.

4ـ جاء التلميذ متأخرا فمنعه الأستاذ من الدخول

كما ان اسماء الموصول واسماء الإشارة لا تكتمل اسماء قادرة على الاخالة الا اذا اقترنت بصلاتها وبالعناصر المشا ر اليها.

ويميّز اللسانيون بين العناصر الاحالية القبلية وبين وحدات معجمية أخرى تتوقف احالتها على الخارج على السياق اللغوي ايضا. ويطلق عليها اسم «الوحدات العلائقية»Termes relationnels(55). ونظيرها، في العربية الأسماء المضافة والاعداد المركبة والأعداد المركبة نحو كتاب التلميذ وخمسة عشر. فكل جزء من المركب اذا اخذته منفردا ـ له دلالة في نفسه ومرجع مستقل. اما اذا اخذته في كليته، فان الطرف الاول من المركب لا يتحدد إلا بالنظر الى الطرف الثاني.

واذا قارنت بين هذا النوع من الوحدات العلائقية والعناصر الاحالية القبلية لاحظت توفر طرفي النوع الأول على دلالة ومرجع قبل اقترانهما، وابهام دلالة النوع الثاني وخلوه من الاحالة قبل اقترانه برافع الابهام عنه.

3ـ3ـ3ـ الاحالة المباشرة :

يضم هذا الصنف من الاحالة وحدات لغوية مختلفة منها اسم الجنس وهو «ما كان دالا على حقيقة موجودة وذوات كثيرة»(56). ومنها اسم العلم وهو «الاسم الخاص الذي لا أخص منه»(57). وتلتقي هذه الوحدات مع العناصر الاشارية في شيء وتختلف معها في شيء آخر. فهي تلتقي معها في كو،نهما يتصلان بالخارج اتصالا مباشرا دون وساطة أي أمر آخر. ويختلفان في هذه النقطة مع العناصر الاحالية القبلية اما نقطة الاختلاف فتتمثل في ان وحدات الاحالة المباشرة تشير الى مراجعها في الخارج بطريقة مستقلة عن عملية التخاطب، اما وحدات الاحالة الاشارية فلا ترتبط بمراجعها الا باعتبار عملية النخاطب. وله ان تعتبر بكلمات من قبيل فرس وثور وزيد وعمرو التي تظل مراجعها هي نفيها سواء اجريت في الخطاب أم لم تجر(58).

ورغم ان اسماء الذوات واسماء الاعلام يكوّنان نوعا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خاصا من الاحالة ترتبط فيه الوحدات اللغوية ارتباطا مباشرا بالواقع وتستقل عن عملية التخاطب، فان بينهما اختلافا نرصده في الفقرتين التاليتين :

3ـ3ـ3ـ1 أسماء الاعلام :

اسم العلم وحدة لغوية متميزة أثارت من القضايا والاشكاليات ما لم تثره غيرها من الوحدات، واهتم بها المناطقة وفلاسفة اللغة اهتماما يكاد يضاهي أو يفوق اهتمام اللغويين أنفسهم بها. ونحن عندما نطرحها على بساط الدرس، فاننا لا نهتم بها الا بالقدر الذي يتماشى مع موضوع بحثنا، ولا نثير من قضاياها الا بقدر الحاجة اليها.

ميّز كل من فريجه ورسّل، في اطار المنطق الرمزي، تمييزا حاسما بين اسم العلم والمحمول. وهو ما لم يتضح وضوحا تاما، في المنطق الصوري، عند أرسطو. فاذا كان ارسطو يعتبر المثالين :

5ـ زيد انسان

6ـ وكل انسان فان

قضيتين حمليتين، فان اعلام المنطق الرمزي يعتبرون المثال (6) قضية شرطية تصاغ كما يلي : اذا كان س انسانا، فان س فان.

ولكي يتميز اسم العلم عن المحمول قدم فريجه القيدين التاليين :

أولا : لا يحتاج إسم العلم الى لفظ آخر حتى يتم معناه، أما المحمول فانه في حاجة الى اسم علم يحقق معناه.

ويشير اسم العلم الى شيء معين في الواقع، اما المحمول فيدل على تصور ما.

ثانيا : تعتمد القرينة الثانية على الأسوار (كلّ بعض، جميع...) التي لا تضاف الى الاعلام لأن لا معنى للتبعيض فيها، اما المحمولات فتجرى عليها.

الهوامش والمراجع

1 ـ قام عز الدين المجدوب في عمله المرسوم بـ «المنوال النحوي العربي» بتقديم مستفيض لنظرية القلوسيماتيك لهليمسليف واتخذها مفاتيح تأويل لقراءة المنوال النحوي العربي ودفع الشبهات والنقائص التي الحقها به أصحاب حركة إحياء النحو كما نجد في هذا العمل ايضا صياغة للمنوالات االجرائية التي بنيت على فرضيات دي سوسير (منشورات كلية الآداب بسوسة ودار محمد علي الحامي).

2- Ducrot oswald/Todorav Tzvetan : Dictionnaire encyclopédique des sciences, du langage, éd. Seuil 1977 p 134

3 - Lyons johon : Sémantique linguistique; Trad française larousse; 1980 pp. 263 - 269

4 ـ انظر : الشاوش محمد : أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، منشورات كلية الآداب منوبة والمؤسسة العربية للتوزيع تونس 200 ج 2 ص 958.

زيدان محمود فهمي : في فلسفة اللغة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1985، ص ص 15ـ16.

5 ـ المرجع نفسه، ج 1 ص 118

6- Meyer Michel, Logique , langage et argumentation. Classique Hachette, pp. 66 , 67

7ـ المرجع نفسه، ج 2 ص 96

8ـ المرجع السابق ج 2 هامش ص 962

9- Ibid, pp 138

10- Neven Franck : Lexique des notions linguistiques, éditions Nathan/HER, 2000 p. 104 et 65

11 ـ دي سوسير فردينان : دروس في الألسنية العامة : تعريب صالح القرمادي، ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب 1985، ص 160

12ـ المرجع السابق ص 176

13- Ducrot / Todorv Ibid p. 138

14ـ الشاوش محمد : المرجع نفسه ج 1 ص 554

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

15- Ibid, p. 138

16- Neven Franck, Ibid. Tome 1 , p.

Ibid, pp. 74 - 75`

17- Bienveniste Emile : Ebid, Tome 1 p. 120

18- Moeschler Jacques e Reboul Anne : Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, éditions du seuil.

19- Octobre 1994, p. 155

20- Meyer Michel, Ibid. Tome 1, p. 48

21- دي سوسير فردينان : المرجع نفسه، ص ص 110 - 111

22- Neven Franck Ibid pp.96 - 97

23- Moeschler et Reboul . Ibid p. 350

24- دس سوسير فرديناز المرجع نفسه ص 111

25- Ibid Tome 1, p. 54

26- Ibid pp. 48 - 49

27- المرجع نفسه ج 2 ص 961

28- انظر عددا من الأمثلة المختلفة في

29- زيدان محمود فهمي : المرجع نفسه ص 29 وما بعدها

30- Moeschler et Reboul . Ibid p. 126 et p. 340

31- الشاوش محمد المرجع نفسه ج 1 ص 46

32- الشريف محمد صلاح الدين : خواطر شك نظرية في كفاية القراءة والكتابة، منشورات جامعة تونس الأولى 1988، ص ص 232 - 233

33- Tesnière Lucien : élements de syntaxe structurale, deuxième édition, Klincksieck, 1969, pp. 53 - 58

34- Ibid, pp. 100 - 101

35- Kerbrat-Orechioni Catherine : l'énonciation, de la subjectivité dans le langage, ed. N° 2, Armand colin, paris 1980, p. 36

36- Ibid, p. 349

37- Jakobson Roman : Essais de linguistique générale. ed. de Minuit, 1963, p .178

38- Lyons John : Ibid larousse 1990, p. 260

39- Ducrot-Todorav : Ibid, p. 405

40- Ibid, p. 53

41- Ibid, Tome 1, pp. 250 - 253

وانظر كذلك الفصل الموسوم بـ De la subjectivité dans la langage

42- Ibid Tome 1, p. 253

43- Ibid p. 179

44- المرجع نفسه، الهامش رقم 3 من ص 178 والهامش رقم 2 من ص 179

45- Ibid , p. 37

46- Ibid p. 36

47- المرجع نفسه ج 2 ص 1074

48-

49- أنظر مثلا : جورج كليبر في مقال له بعنوان :

Article défini et démonstratif : Approche sémantique.

الوارد في العدد الموسوم بـ L'anaphore et ses domaines من مجلة Recherches linguistiques ص ص 203 - 208

50- انظر مقالا له بعنوان: Anaphore Définie Versus anaphore Démonstrative : un problème sémantique

الوارد في العدد الموسوم بـ L'anaphore et ses domaines من مجلة Recherches linguistiques ص 150

51- Ibid, p. 350

52- M. KESIK La Cataphore. Collection linguistique nouvelle. P.U.F

53- Tesnière Lucien : Ibid p. 90

54- Ibid

55- Orrecchioni : Ibid p/ 37

56- أين يعيش موقف الدين ؟ شرح المفصل عالم الكتب ج 1 ص 26

57- المرجع السابق ج 1 ص 27

58 - اختلف الباحثون في إثبات الدلالة للوحدات المعجمية المعزولة أو نفيها عنها. ففي حين يتشبث هيلمسليف بدور السياق بنوعيه (المقالي والمقامي) في تحديد دلالة الوحدات المعجمية prolégomenes à une théorie du langage, éd, Minuit. Paris 1968 p. 61

ويؤكد فتجنشتين : «أن ليس للكلمة معنى واحد واما عدد لا حصر له من المعاني بتعدد استخدام الكلمة في حياتنا اليومية» (في فلسفة اللغة ص 58). فإن بنفنيست يرى أن للكلمة من حيث هي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحدة قائمة الذات معنى وهو مختلف عن المعنى الذي يكون له

أثناء تركبها إلى غيرها. يقول في هذا السياق :

Le mot est un constituant de la phrase, il en effectue la significa-
tion, mais il n'apparaît pas nécessairement dans la phrase avec
le sens qu'il a comme unité autonome/ Ibid, Tomel, pp. 124 - 125

59 ـ زيدان محمود فهمي : المرجع نفسه ص ص 13 ـ 14

60 ـ أنظر في هذا الشأن :

الفصلين الأول والثاني من كتاب Logique, langage et argumentation

الفصل الخامس من Dictionnaire encyclopédique de pragmatique

الفصل الأول من كتاب في فيلسفة اللغة

الباب الأخير من أطروحة المنصف عاشور : ظاهرة الإسم في التفكير النحوي : بحث في مقولة الإسمية بين التمام والنقصان، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس 1999

61 ـ Moeschler et Reboul, Ibid, p. 168 et p/ 350

62 ـ Prototype اعتمد هذا المصطلح الذي تعود أصوله الى علم النفس وفلسفة اللغة في مجال الدراسات اللسانية لتجاوز المنوال التحليلي التقليدي الذي يقوم على مفهوم الشروط الضرورية والكافية فلكي نحكم على عنصر ما بانتمائه الى مقولة معينة، فانه ينبغي أن تتوفر فيه الخصائص التي تشترك فيها سائر العناصر الأخرى التي تنتمي الى المقولة نفسها. ويتأسس المصطلح على أساس وجود ممثل أوفى للمقولة وتترتب بقية العناصر بحسب شدة مشابهتها لهذا الممثل أو ضعفها واقترح عبد الله صولة تعريبه بـ «الطراز» (حوليات الجامعة التونسية ع 45 س 2001 و ع 46 س 2002) وانظر تعريفة أيضا :

- Dictionnaire encyclopédique de pragmatique pp. 533 - 534
- Lexique des notions linguistiques pp. 94 - 95

63 ـ Ibid, p. 139

64 ـ المرجع نفسه ص 110

65 ـ Sens référence et existence : Que faire de l'extra-linguistique?
langages N° 127 Septembre 1997
Larousse p. 120

66 ـ Moeschler / Reboul, Ibid, p. 340

الجمهـــــورية التــــونســـية

وزارة العــــــدل وحقـــــوق الانســـــان

المحكـــمـــــة العقــــارية

بــــــــــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 3/64 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم ان القائمات العامة للعقارات التابعة للمنطقة مارث الشمالية حرف F والواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار اليه اعلاه وضعت بمركز معتمدية مارث ومحكمة ناحية مارث.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والســـلام.

رئيس المحكمة العقارية

محمد المنصف الزين

الجمهـــــورية التــــونســـية

وزارة العــــــدل وحقـــــوق الانســـــان

المحكـــمـــــة العقــــارية

بــــــــــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 3/64 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم ان القائمات التابعة لعمادة العمرية للمنطقة التالية حرف J والواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار اليه أعلاه وضعت بمركز معتمدية منزل بوزيان ومحكمة ناحية المكناسي.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والســـلام.

رئيس المحكمة العقارية

محمد المنصف الزين

الجمهـــــورية التـــونســـية
وزارة العـــــدل وحقـــــوق الانســــان
المحكـــمـــــة العقــــارية

بــــــــــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 64/3 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم ان القائمات التابعة لعمادة ا ب

هـ منطقة حرف ا و G و L ول من معتمدية الدهماني ولاية الكاف والواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار اليه

أعلاه وضعت بمركز معتمدية الدهماني ومحكمة ناحيتها.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل

شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والســلام.

رئيس المحكمة العقارية

محمد المنصف الزين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمهـــــورية التـــونســـية
وزارة العـــــدل وحقـــــوق الانســــان
المحكـــمـــــة العقــــارية

بــــــــــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 64/3 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم ان القائمات التابعة لعمادة

منزل سالم منطقة حرف H من معتمدية تاجروين ولاية الكاف والواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار اليه

اعلاه وضعت بمركز معتمدية تاجريون ومحكمة ناحية تاجروين.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل

شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والســلام.

رئيس المحكمة العقارية

محمد المنصف الزين

الجمهـــــورية التـــونسـيـة
وزارة العــــدل وحقـــوق الانســـان
المحكـــمـــة العقـــارية

بـــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 3/64 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم ان القائمات التابعة لمناطق حرف B+E من عمادة صيار معتمدية مكثر ولايتها سليانة والمناطق حرف E من عمادة سند الحداد معتمدية مكثر ولايتها سليانة والمناطق حرفـا N+D+I من عمادة عين زريق معتمدية قعفور ولايتها سليانة والواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار اليه أعلاه وضعت بمركز معتمدية مكثر ومعتمدية قعفور ومحكمة ناحية مكثر ومحكمة ناحية قعفور.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والســلام.

رئيس المحكمة العقارية
محمد المنصف الزين

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الجمهـــــورية التـــونسـيـة
وزارة العــــدل وحقـــوق الانســـان
المحكـــمـــة العقـــارية

بـــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 3/64 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم ان القائمات التابعة لمنطقة الميدة حرف R والواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار اليه أعلاه وضعت بمركز معتمدية المطوية ومحكمة ناحية قابس.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والســلام.

رئيس المحكمة العقارية

محمد المنصف الزين

الجمهـــــورية التـــونســـية
وزارة العـــــدل وحقـــــوق الانســــان
المحكـــمــــة العقــــارية

بـــــــــــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 64/3 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم ان القائمات التابعة لعمادة الواعزة للمنطقة التالية حرفE والواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار اليه أعلاه وضعت بمركز معتمدية سيدي علي بنعون ومحكمة ناحية سيدي علي بنعون.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والســلام.

رئيس المحكمة العقارية
محمد المنصف الزين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمهـــــورية التـــونســـية
وزارة العـــــدل وحقـــــوق الانســــان
المحكـــمــــة العقــــارية

بـــــــــــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 64/3 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم ان القائمات التابعة لعمادة منزل سالم منطقة حرفD من معتمدية تاجروين ولاية الكاف والواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار اليه أعلاه وضعت بمركز معتمدية تاجروين ومحكمة ناحيتها.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والســلام.

رئيس المحكمة العقارية
محمد المنصف الزين

الجمهـــــورية التـــونســـية
وزارة العــــدل وحقـــوق الانســـــان
المحكـــمـــة العقـــارية

بـــــــلاغ

عملا بالفصل عدد 6 من المرسوم 3/64 المؤرخ في 20 فيفري 1964 ليكن في علم العموم ان القائمات التابعة لعمادة منزل سالم منطقة حرفD من معتمدية تاجروين ولاية الكاف والواقع مسحها تنفيذا للأحكام المرسوم المشار اليه أعلاه وضعت بمركز معتمدية تاجروين ومحكمة ناحيتها.

وعلى من يهمه الأمر الاطلاع على تلك القائمات والقيام إذا اقتضى الحال بالاعتراض لدى المحكمة المذكورة في أجل شهر من تاريخ صدور هذا البلاغ بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية والســلام.

رئيس المحكمة العقارية
محمد المنصف الزين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجلة المسار
يصدرهـا اتحـاد الكتـاب التـونسيين
أسسهـا محمد العـروسي المطـوي
الحســاب البنكـي 78861 7 – 081765 – 10 000 000
الشركــة التـونسية للبنك 1 شــارع الحبـيب ثــامر – 1001 –تـونس
سعر المجـلة : ديناران – أو مايعادلها للأفراد
3 دنـــانير للمؤسسات
الإشـــتراك السنـوي : 15 دينارا (مع إضافة معلوم البريد)
الاشتـراكات التشجيعيـة مفتوحـــــة
في البـلاد العربية 20 دولارا – في البـلاد الأخرى 30 دولارا
لوحـة الغلاف للفـنان فريد بن يحي (الأم العزباء 1979)
طباعة: مطبعة فن الطباعة تونس – الهاتف: 738 349 71